MIRADAS URGENTES:

SUJETOS, ESTÉTICAS Y MEMORIAS DEL DOCUMENTAL LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO

COMENTA EL DIRECTOR DE LA PELICULA, ULI STELZNER:

Desde el mes de Noviembre de 1986, me encuentro en Lima, he sido enviado por el Programa ASA que es un organismo que otorga becas a estudiantes, que realicen una labor social con las organizaciones populares y gremiales.

Durante dos meses de arduo trabajo hemos venido programando los lugares donde hacer las filmaciones para el Video, del mismo modo hemos tenido que recoger las inquietudes y necesidades de los propios trabajadores ambulantes, en base a sus experiencias hemos desarrollado el GUION del Video-Documental.

Hace pocos días hemos terminado de filmar en los diferentes Distritos de Lima. El Documental tendra una duración de 40 minutos y trata; de la Vida diaria de una mujer ambulante, Los programas promocionales (campo feriales, casa de la salud).

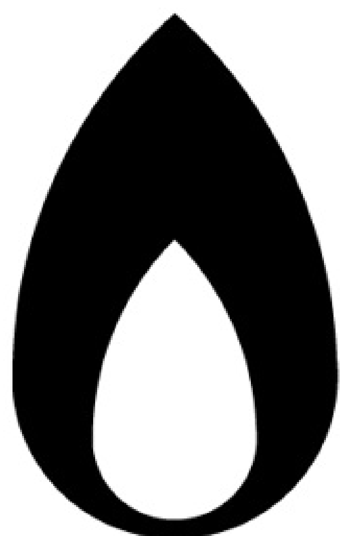


AMBULANTES TENDRAN PELICULA DOCUMENTAL

Claudia Solanlle Gordillo Aldana
y Afra Citlalli Mejía Lara
Editoras



editorialfoc



editorialfoc

En Editorial Foc nos mueve la convicción de que la literatura sólo sucede contigo, así que queremos agradecerte que hayas decidido compartir tu tiempo de lectura con nosotros. Deseamos que encuentres en esta obra todo aquello que nos impulsó a editarla y que, cuando llegue la última página, te apetezca recomendarla y saber más de nosotros y nuestros títulos. Te esperamos en www.editorialfoc.me. Gracias por leer.

ISBN: 978-84-15634-45-4

Diseño de Cubierta: Noémie Coignus

Imagen de Cubierta: Folleto FEDEVAL, fotografía del rodaje *Somos Ambulantes* de Uli Stelzner.

Miradas urgentes:

sujetos, estéticas y memorias en el documental latinoamericano contemporáneo

Edición a cargo de:

Claudia Solanlle Gordillo Aldana

Afra Citlalli Mejía Lara

Miradas urgentes:
sujetos, estéticas y memorias en el documental latinoamericano contemporáneo

Índice

PARTE 3. CONTRAHEGEMONÍA DE LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL

PARTE 4. AUTORREPRESENTACIONES DOCUMENTADAS

ENTREVISTAS

La importancia del cine documental

Patricio Guzmán

Un país que no tiene cine documental es como una familia sin álbum de fotografías

El cine documental nació exactamente en 1922 con el estreno del film *Nanook el esquimal*, de Robert Flaherty. Desde entonces el llamado «segundo género» no ha hecho más que crecer, y ha recorrido un camino sorprendente, azaroso y variado.

Los primeros documentalistas fueron grandes exploradores (Flaherty, Vertov, Grierson) que pusieron en marcha expediciones laboriosas hacia los puntos más remotos del globo, para filmar por primera vez acontecimientos o culturas que nadie conocía. Así trabajó y vivió la primera y la segunda ola formada por hombres legendarios: Karmen, Medvedkine,

Ivens, Marker, Rouch, Perrault.

La televisión –a partir de la década de los sesenta– amenazó gravemente a estos pioneros y los obligó a replantear su trabajo, que fueron sustituidos en parte por modernos equipos de reporteros que duplicaron su capacidad de viajar.

Sin embargo, después de esa fecha –poco a poco–, los directores de documentales descubrieron que se podía filmar películas sin apenas salir del barrio. Aparecieron incontables cintas documentales sobre cualquier actividad del hombre. Por ejemplo, filmes sobre pintura, arquitectura, música, etcétera, que demostraron que el género documental no sólo era útil para mostrar geografías remotas sino también para observar, analizar y fotografiar cualquier aspecto de la sociedad.

Un cine más humano

Así empezó a consolidarse el llamado «documental de autor», que consiste en mostrar cualquier actividad humana bajo el *punto de vista personal* del cineasta.

No fueron películas con mayores recursos narrativos que los viejos documentales. Pero ni la técnica ni el dinero eran lo más

importante, sino su manera de contar las historias, exponer cada tema con más sentido del relato sin apoyarse sólo en la voz en *off* del narrador, sino también en sus propios personajes, así como utilizar mejor el lenguaje cinematográfico.

La aparición de este nuevo tipo de documentales elevó la categoría del género, que abandonó el «realismo y la retórica educativa» de los primeros tiempos.

Hoy en día –en el mundo– se producen centenares de documentales de autor, tal vez miles… En 1995, sólo en Francia, se produjeron 292 horas de este tipo de cine y después, en 2002, la producción alcanzó las 2 500 horas… ¡Una verdadera explosión en doce años!

La duración promedio de estos filmes es de 52 minutos y su costo habitual es diez veces más barato que la película de ficción más barata.

Cada año se organizan más festivales y mercados de cine documental en todas partes: Marseille, Lussas, Amsterdam, Nyon, Sheeffield, Cork, Goteborg, Leipzig, Biarritz (FIPA), París (Du Reel), Firenze (Dei Popoli), Bombay, Seoul, Yamagata… Y muchos acogen a los documentalistas en sus respectivas

academias cinematográficas, algo nunca antes visto.

La necesidad de producir documentales

En el presente y futuro inmediato, es básico apoyar y financiar a productores y realizadores *independientes* de cine documental, por varias razones:

Primero: porque la aparición de los canales de televisión temáticos está creando una demanda cada vez mayor de cine documental en todo el mundo. Cada cultura –además– posee una manera distinta de expresarse, y las películas documentales también forman parte de esa voz única y diferenciada.

Segundo: la población universitaria de España y América Latina ha aumentado de manera considerable desde 1970 (en Latinoamérica ha crecido quince veces). Millones de jóvenes han podido acceder a la educación superior, animando cientos de campus universitarios de todas partes. Una juventud con nuevos códigos de vestimenta, de sexualidad y de cultura irrumpió hace ya mucho tiempo en el seno de nuestras sociedades, donde ha habido pocos cambios (o ninguno) en la

vieja estructura de los canales de televisión fuertes.

Tercero: si estos mastodontes no cambian (es bastante más que probable), seguirán apareciendo más canales de televisión «temáticos», que representan el futuro, con multidifusiones o programas a la carta, o sencillamente canales alternativos, de barrio o de pueblo.

Cuarto: también han hecho su aparición las películas documentales que vienen de las escuelas de cine, muchas de ellas muy profesionales, tanto desde el punto de vista técnico como artístico. La producción superará a las «productoras» porque muchos grupos podrán «producir», es decir, comprar o compartir una cámara y un programa de montaje digital.

Quinto: como ya mencioné, el punto de vista nacional –español o latinoamericano– no puede quedar excluido del género.

Hay más equipos ingleses, norteamericanos, noruegos… que trabajan sobre temas españoles o latinoamericanos que equipos «nuestros» dedicados a ellos. Por ejemplo, películas documentales sobre el desierto de Atacama, sobre la jungla brasileña, sobre la guerrilla colombiana, son muchas veces alemanas, suecas o belgas. Esto es tranquilizador y a la vez

dramático. ¿Qué sería de nuestra memoria histórica sin el trabajo de estos cineastas extranjeros?

Pese a ello, no dejamos de hacernos una pregunta: ¿cuánto tiempo más tendrá que pasar para que una parte del valioso patrimonio cultural de España y América Latina sea recuperado por nuestro *propio* cine documental?

Introducción.

Miradas urgentes

Claudia Solanlle Gordillo Aldana

Afra Citlalli Mejía Lara

Este libro nace con la idea urgente de mirar de forma crítica los acontecimientos, sujetos, contenidos y estéticas del documental contemporáneo en Latinoamérica. Consideramos que una mirada crítica implica tres movimientos diferentes y complementarios: el del sujeto filmante, que mira una realidad para construir su mirada contenida en el documental (y que genera una puesta en escena); el del sujeto filmado, que es mirado en el documental (y que genera una autopuesta en escena) (Comolli, 2010), y el del espectador, que mira la mirada del documentalista. Los tres movimientos requieren accionar el verbo «mirar» mediante la relación de un individuo que mira y un objeto/realidad que es mirado. Así, sujetos, objetos/realidades y miradas son puestos en relación recíproca, múltiple y complementaria para generar significaciones documentales de la vida cotidiana.

Estos movimientos relacionales construyen lo que es primordial en este libro: un encuentro de miradas multitransdisciplinares que viajan por América Latina en formatos documentales, acompañados por sus críticos/espectadores provenientes de diversos países del continente. Lo que ese encuentro de miradas tiene como calificativo es su urgencia. Proponemos mirar con prioridad, con preferencia, en un tiempo presente e inmediato los documentales latinoamericanos para abrir, develar y encontrar los significados de sus representaciones en movimiento.

Además, porque en la elaboración de este libro nos confrontamos con una particularidad del medio: son pocos los documentalistas que escriben sobre documental y son pocos los académicos que realizan documentales. Parece entonces, que el mismo campo impone especialidades de producción que no tienen como eje articulador ni el conocimiento técnico ni el conocimiento teórico; por supuesto, esto no invalida la capacidad de los actores ni la profundidad de sus miradas, pero sí nos coloca frente al cuestionamiento de la interacción y la flexibilidad de los campos.

Aunado a esto, está el hecho que son pocos los libros

publicados sobre documental latinoamericano escritos por latinoamericanos con una perspectiva de análisis desde los estudios visuales. De esto se desprende una de nuestras mayores preocupaciones: la comprensión de la imagen documental latinoamericana está, preferiblemente, atravesada por conceptos coloniales y, en ese sentido, urge pensar dicha producción desde conceptos propios y poscoloniales. Así urge mirar, urge pensar y urge producir otras miradas sobre lo que se mira.

En consecuencia, debemos preguntarnos: ¿el documental para qué?, ¿el documental para quiénes? Y, ¿qué significa pensar la imagen documental y el documental en Latinoamérica? Por supuesto, esto daría para escribir otros tantos libros; aquí queremos concentrarnos en la discusión de tres ejes que están presentes en el hilo de nuestros artículos.

El primero es entender que el problema de la representación no puede ser entendido de manera clásica como apariencia o imitación (Platón, 1993) y congelamiento (Barthes, 1989), ya que la superficie de la imagen presenta sujetos, objetos y gestos puestos en relación con un espacio y un tiempo. Si bien el encuadramiento de la imagen es un recorte de la realidad y

su materialidad es un objeto, eso no quiere decir que ella se mantenga cerrada, limitada y que obedezca sólo a un tiempo pasado que parece ser estático. Creemos que la representación debe ser entendida como «algo que alguien nos cuenta sobre algún aspecto de la vida social» (Becker, 2009: 17, traducción propia); ese algo necesariamente excluye una parte de la «realidad». Esto nos pone frente a dos dilemas. En el primero, la «realidad» que registra la imagen transforma la propia «realidad», ya que la hace circular en diferentes sustratos de su materialidad para tornarla memorable. En el segundo, la imagen construye una «realidad» y la transforma mediada por la subjetividad del productor de imágenes. Desde esa perspectiva, la representación nunca se registra sin transformar, sin construir y sin crear (Rouillé, 2009), ya que involucra movimiento en el proceso de producción/reproducción/circulación.

Al tener claro que la representación es un tipo de movimiento fluido, abierto y dinámico, podemos pasar al segundo eje, definido por lo que hemos llamado «la disputa entre lo documental y el documental». El primero, es la tensión –también histórica– de «lo documental», como aquella representación objetiva dominada por el principio de

«autenticidad». Este principio se refiere a la no escenificación de los acontecimientos, sea por la inclusión o exclusión de elementos, sujetos y contextos como estaban dados en el evento real. Tal objetividad implica, por parte del productor de imágenes, distancia sobre los acontecimientos, que es dada por la versatilidad y multiplicidad de las fuentes y miradas que consulta. Pero que también se ha disputado con la subjetividad, que sería el vínculo emocional e ideológico del productor de imágenes con el objeto producido.

El hecho de reproducir un fragmento de la sociedad en una representación implica «interpretación y producción». Lo que da por hecho que hay alguien que interpreta y produce de acuerdo con su marco ideológico de pensamiento, el cual reúne su experiencia social, cultural, económica y política como individuo social. Es decir, la experiencia subjetiva también es un componente etnográfico científico importante en la producción de representaciones documentales. El segundo es el documental como categoría estética –que se relaciona con las formas objetivas/subjetivas–, que categoriza la producción como periodística o artística. Esta dualidad encaja las producciones en ciertos circuitos hegemónicos y contrahegemónicos que el mercado ha creado para capturar,

dominar y reproducir patrones representacionales sobre el documental. Sin duda, dejando por fuera otras tantas producciones etnográficas y experimentales.

Por todo lo anterior, el problema de la representación en el documental es que no puede ser leído como una simple dicotomía entre la objetividad o la subjetividad, entre la «verdad» o la «mentira». Tampoco se puede ignorar que de manera popular el consumo de cine documental se diferencia de la oferta de la ficción por ser un cine que narra historias «verdaderas». El origen de su condición «verdadera» no puede leerse sin comprender el origen mismo del cine, el cual se convirtió en la condensación de todas las aspiraciones realistas de su época. Por un lado, su condición maquínica, en donde la imagen que produce parecía no estar mediada por ningún ser humano; por otro lado, porque hasta antes de la llegada de la imagen digital, para generar una película se requería un referente «real» —locaciones, personajes, objetos—, que pudiesen ser capturados por la máquina. Con lo cual, las discusiones en torno a la objetividad del cine documental han estado ligadas a la modernidad, a la razón, al positivismo y a la posibilidad de acceder a la «Verdad».[1]

Durante los últimos años, el cine documental también ha sido parte de la crisis de la objetividad y la existencia de una Verdad única sobre la realidad. Diversas corrientes de pensamiento han evidenciado que lo que se suele considerar como una mirada «objetiva» es una mirada hegemónica impuesta desde una condición eurocéntrica que, a su vez, ha privilegiado a la razón positiva como el único camino para llegar a la Verdad. Ante la hegemonía de la Verdad única, los discursos «posmodernos» suelen colocar el arte y no la ciencia, lo sensorial y no la razón, como el camino legítimo para representar el mundo. Es el autor y su mirada lo único que podría haber de «verdadero» en la construcción de representaciones sobre el mundo. Sin embargo, una y otra postura se enfrascan en el que crea: ya sea una verdad científica o una mirada de autor. Frente a esta discusión dicotómica entre la verdad y la mentira, la producción documental latinoamericana coloca un cuestionamiento desde otro lugar: la urgencia. Es decir, descentra la discusión entre una mirada moderna o posmoderna y coloca la pregunta en la relación de la ética-estética de las representaciones audiovisuales. Importa menos si las representaciones documentales son «falsas» o «verdaderas» y se pregunta más por las necesidades de construir narrativas propias, distintas a

los relatos hegemónicos de la Historia[2] y de los medios masivos de comunicación; por el uso que se puede dar a esos materiales; por la realidad que al ser registrada se transforma y, finalmente, por la manera como se puede transformar la realidad filmada con la circulación de estos documentales.

Esto nos lleva a pensar en el tercer eje: una fecunda industria creativa documental que ha instaurado un revelador modelo de producción capitalista de historias y estéticas. En el caso de la producción industrial, dicha estandarización sugiere comprimir el proceso creativo a formatos, estéticas y tiempos marcados por los productores corporativistas –que en su gran mayoría pertenecen a renombradas casas productoras de televisión como HBO, Netflix y Fox, sólo por nombrar a las más populares–, cuya finalidad es reactualizar el documental como un género de interés más amplio. Esto es, insertar en su estructura un lenguaje visual y discursivo menos especializado, con historias locales pero con la capacidad de crear conexión con cualquier ciudadano del mundo y, sobre todo, con tiempos de producción reducidos que implican grandes grupos de investigación y producción. De hecho, esto estimula el consumo del género a espectadores asiduos y los amplía pero, al mismo tiempo, crea una nueva generación del «documental por

encomienda». A su vez, el cine documental independiente, el cual generalmente se asocia con el cine de autor, con el cine de arte o con el cine de bajo presupuesto, también se ha visto afectado por esta tendencia de la industria de la cultura, traducida en la estandarización de formatos y maneras de producir. Estas exigencias son demandadas por una política pública y un mercado cultural, cuyos objetivos son la consolidación de un sector creativo capaz de explotar el valor agregado que generan los derechos de autor de productos culturales originales. La característica principal de este modelo es que nace dentro de las lógicas confortables que ofrece el capitalismo, que garantizan así su financiación y distribución.

Del otro lado, estarían las producciones que no cumplen las características y requisitos de la industria creativa, aquellas que en su dificultad de ser pensadas como mercancías, por los motivos que sean, deben inscribirse en el afuera de la lógica capitalista y pasar por las incertezas de la producción para, luego, luchar por su distribución. Las tensiones que promueve la industria creativa del documental suelen ser interesantes al ser pensadas de manera crítica desde las constantes reactualizaciones del género y, podríamos decir, son sugerentes de otras nuevas posibilidades de narrar la documentalidad.

Entonces, pensar la imagen documental de Latinoamérica mediante el documental significa que dicha representación es movimiento abierto y fluido de las identidades múltiples latinoamericanas. Y que, a su vez, debe guardar estrecha relación con la latinoamericanidad que expresa, quién es grabado y quién graba en una suerte de circularidad relacional.

En esta medida el contexto político, económico, cultural y social resulta relevante para la comprensión de los objetos audiovisuales, porque ellos son resultado de la producción de pensamiento de sus autores y sus experiencias contextuales. De esta manera, no podríamos reducir el actual contexto latinoamericano emergente de una política decadente, corrupta y machista que promueve procesos de neoliberalización y estrategias de violencia y vigilancia cada vez más sutiles, incrustadas como naturalizadas en la vida cotidiana. Brasil con un golpe presidencial reciente (2016), fundamentado en escándalos de corrupción y del que se está derivando la privatización paulatina de muchos servicios sociales en el sector salud, educación y cultura. Argentina con un presidente ligado a un pasado histórico de la dictadura militar y con nexos de corrupción que está promoviendo políticas de exterminio

indígena y privatización. Colombia con un proceso de paz débil y enrarecido con las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FARC-EP) y el Ejército Popular de Liberación (ELN), el empobrecimiento de su población campesina con la firma de varios Tratados de Libre Comercio (TLC) y la sobreexplotación de recursos naturales por empresas extranjeras que expulsan a las poblaciones originarias. México, a más de veinte años de transformación neoliberal, con un conflicto intenso asociado con el narcotráfico y con un Estado históricamente corrupto, ha derivado en procesos masivos de desaparición de personas. Guatemala se inscribe dentro de la lógica de un Estado-nación despótico, que ha usado la violencia como arma de control, exterminio y miedo contra su población indígena y campesina, arrancándoles cualquier indicio de «libertad» territorial. El Salvador, después de un sangriento conflicto armado, ha promovido prácticas institucionalizadas de trabajo esclavo de mujeres y niños en maquilas de grandes empresas europeas y norteamericanas, empobreciendo y reduciendo el pueblo a indicadores de pobreza extrema para su dominio.

Pareciera que lo que une Latinoamérica estuviese instaurado en una trama de dificultades dominantes de pobreza, injusticia social y desigualdad de derechos. Unión que ha creado también

movimientos sociales de resistencia, sobre todo, contra el conglomerado de terratenientes y políticas de propiedad privada, la opresión de las guerras que provienen de guerrilleros, narcotraficantes y ejército, la industria alimentaria química y la reducción de garantías de cultivos nacionales, las políticas paupérrimas laborales y la desigualdad de género, entre tantas otras. Estas luchas nacidas de comunidades locales, pequeñas y víctimas han emprendido proyectos humanos contra-hegemónicos importantísimos que permiten entender las tensiones que construyen su lugar político.

En esa construcción de lo político se hace preponderante el reconocimiento de contextos locales culturales diferenciales y temporales, bajo la premisa de la desarticulación de las estructuras. Dicha desarticulación, en términos de Chantal Mouffe y Ernesto Laclau (1987), concibe la temporalidad como abierta y productora de procesos novedosos. Ellos afirman que: «la lucha no es simplemente un combate por avances localizados, sino por formas de articulación de fuerzas que permitan consolidar esos avances» (Mouffe y Laclau, 1987: 69). Sobre esta articulación abierta que debe venir tanto de afuera como de dentro de los grupos en resistencia es posible entablar otros diálogos y miradas críticas.

Así, podríamos decir que las contribuciones de este libro se instauran en la actualización de las miradas latinoamericanistas sobre el documental latinoamericano, con especial interés en la construcción de un circuito teórico propio que desvenda críticamente el documental contemporáneo desde los estudios visuales. Aunado a esto, el recurso visual de consulta de los documentales y fotogramas en tiempo real, gracias al formato digital de su publicación que promueve el encuentro inmediato entre objeto y espectador.

Esta mirada diversificada de temas reúne doce artículos y dos entrevistas que abordan temas de países como México, Salvador, Guatemala, Colombia, Perú, Chile, Argentina y Brasil, escritos por dieciocho autores provenientes de nacionalidades diversas, como la mexicana, colombiana, chilena, argentina y brasileña. Todos interesados en pensar la imagen audiovisual documental como un signo de pensamiento y representación de nuestra sociedad latinoamericana. Debido a esa riqueza cultural hemos decidido que las participaciones latinoamericanas en lengua portuguesa se incluyan en su idioma original, es por esta razón que el lector encontrará dos textos en portugués. De esta forma, el libro se presenta en cuatro partes: *Historia, ruptura e*

imágenes; *Subalternidades representadas, Contrahegemonía de la producción documental*, *Autorrepresentaciones documentadas* y una sección de entrevistas.

La primera parte, *Historia, ruptura e imágenes* presenta discusiones actualizadas sobre la imagen dialéctica (Benjamin, 2004) y su relación con el concepto de historia, tiempo y montaje, lo que nos lleva a pensar configuraciones abiertas y fantasmagóricas de las imágenes que estamos presenciando. Son tres artículos que ofrecen miradas sobre documentales de Chile, Brasil y México. El primero, denominado «El pasado expectante: Obsolescencia y escritura histórica en el cine documental», escrito por Carlos Vásquez Méndez, trabaja la idea de obsolescencia tecnológica como una condición residual, un contratiempo o vacío que puede ser interrumpido por la voz de los vencidos que parte de la tesis de historia de Walter Benjamin y conlleva inevitablemente el desencanto sobre la idea de progreso.

El segundo artículo es titulado «*Yndio do Brasil*: Montaje, historia, imagen y (des)significación», escrito por Óscar Guarín Martínez, quien propone deconstruir la inteligibilidad de la historia y dejar en evidencia las formas de hacer cine y los

procedimientos metodológicos, por medio de los cuales es posible construir sentidos sobre la imagen y su relación con la historia. El autor realiza un análisis del filme *Yndio do Brasil*, de Sylvio Back, y profundiza en los conceptos de tiempo, montaje e inteligibilidad.

El tercer artículo, «El mestizaje mexicano en la experiencia estética neobarroca de *La fórmula secreta* (1965), de Rubén Gámez», de la autora Adriana Estrada Álvarez, tiene el interés de reunir y reflexionar sobre las críticas, ensayos y reflexiones que durante más de cincuenta años se han producido sobre el mediometraje poético neobarroco *La fórmula secreta*; destacando interesantes relaciones con los símbolos del mestizaje mexicano durante el siglo XX.

La segunda parte, denominada *Subalternidades representadas*, tiene por objetivo presentar y analizar aquellos documentales que se han interesado por las historias de los individuos menos favorecidos o con subjetividades en emergencia, y está conformado por cuatro artículos escritos por mujeres, que presentan las tensiones de la vida contemporánea en países como Guatemala, Brasil, México y El Salvador y hacen presente lo que podría ser casi innombrable. El primer artículo, «El acto

de la mirada: Latinoamérica en el ojo de Uli Stelzner», escrito por Claudia Gordillo, reúne la obra documental del alemán Uli Stelzner realizada durante los últimos treinta años de carrera profesional, con especial foco en las obras producidas en Guatemala. Lo que la mirada de Stelzner revela es un contexto político guatemalteco construido bajo lógicas de corrupción y clientelismo que tienen como finalidad el dominio del pueblo. Esta mirada, que por supuesto no es la única de dicha realidad, se confronta con la tensión de que la forma de aprender a mirar del director se produjo sobre todo en la Alemania de posguerra, comprometiendo lógicas coloniales de la mirada.

El segundo artículo, el primer texto en portugués de este libro, «Nós e eles: Adirley Queirós e Jean Rouch na Ceilândia ou a fábula do cineasta da periferia», de Luisa Godoy Pitanga discute la influencia del documentalista Jean Rouch en la producción brasileña contemporánea de periferia. Trae como caso de análisis la experiencia de Adirley Queirós, un cineasta director de la Ceilândia. Lo interesante de este artículo es que la autora teje la narrativa íntima del director como sujeto fílmico y subalternizado en el Brasil de la dictadura militar de los años sesenta con apartados de la película que, sumados a los de la obra de Rouch, resultan en un relato etnográfico.

El tercer artículo, titulado «Estados de abandono y subjetividades en emergencia en *Hotel de paso*, de Paulina Sánchez», escrito por Alina Peña Iguarán, presenta la tensión que viven los migrantes ilegales en un albergue en Mexicalli (México), a partir de la interrelación del espacio como lugar de gestión de la vida, el poder soberano que produce e institucionaliza las condiciones de vida en dicho espacio y las condiciones de abandono y precariedad que instauran procesos de subjetivización.

El último artículo es «El disparo documental: cine militante de las Fuerzas Populares de Liberación de El Salvador», escrito por Lilia García Torres y Lourdes Roca, presenta la producción documental de las organizaciones guerrilleras salvadoreñas entre 1981 y 1992. El énfasis de análisis son las producciones de las Fuerzas Populares de Liberación que, por primera vez, se presentan organizadas cronológicamente.

La tercera parte, llamada *Contrahegemonía de la producción documental*, da cuenta de una filmografía que, por un lado desvela los mecanismos hegemónicos de producción de representaciones audiovisuales documentales en los que se construye una versión determinada sobre la realidad. Esto es

producido mediante mecanismos invisibles y normalizados de la producción documental, del concepto de cine impuesto desde la industria cinematográfica, desde el patriarcado y desde la violencia misma que históricamente ha sufrido nuestro continente. Por otro lado, los artículos dan cuenta de cómo el cine documental latinoamericano ha reaccionado en forma de producciones contra-hegemónicas desde las metodologías de producción, las temáticas y las apuestas estéticas.

En el primer artículo, «Un pan y un café. El documental colaborativo de DocuPerú como contrapunto del modelo hegemónico de producción cinematográfica», Afra Mejía describe cómo durante los últimos años, en el contexto neoliberal, el cine documental independiente, que tradicionalmente ha estado asociado con el cine de autor y con las producciones de bajo presupuesto, cada vez se somete más a las reglas de explotación de los bienes culturales impuestas por el modelo neoliberal de las industrias creativas, lo que dificulta la producción y la distribución de las producciones documentales que no cumplen con ese modelo. Como contrapunto de esa tendencia, el texto analiza el proyecto de documental colaborativo de DocuPerú, que propone una manera distinta de hacer cine con la gente y para la gente, y coloca

como pregunta de fondo: ¿qué es el cine?

El segundo artículo, titulado «"Si la luna desapareciera no habría vida". Diálogos de saberes, género y performatividad en los procesos de producción de la película *Ushui*». Paula Restrepo, Juan Carlos Valencia y Margarita Sáenz describen la película *Ushui*, creada en la costa del Caribe colombiano por el colectivo de indígenas wiwa, junto con algunos colaboradores no indígenas. Por un lado, la película explora las negociaciones y traducciones culturales entre los diversos colaboradores, que los autores consideran como la construcción una puesta en escena «estratégica», en la búsqueda de aliados para proteger su cultura. Durante esa puesta en escena estratégica, también se investiga el papel que puede jugar el cine documental. Pero, por otro lado, *Ushui* es una película poética y política de lo que podría ser un feminismo wiwa, en el que se despliega su entendimiento sobre el patriarcado y sus temores por las amenazas a la vida comunitaria indígena. Más que un ejercicio de autorrepresentación, los autores consideran que la película nos acerca a una «cosmovivencia» peculiar y a una mirada reflexiva y situada.

El tercer artículo de este apartado se titula «*Puntos*

suspensivos: ¿Construcción colaborativa de un artefacto de memoria?», en el cual Alfonso Díaz Tovar y Paola Ovalle dan cuenta de su propio proceso de producción del cortometraje titulado *Puntos suspensivos*. La película podría considerarse un documental participativo que utiliza la técnica de la animación, ya que mientras escuchamos testimonios de madres de desaparecidos en la llamada «guerra contra el narcotráfico» de México, observamos los objetos que guardan de sus hijos: una camisa, un suéter, los zapatos, un libro, una fotografía, un trofeo, en formato animado. Esos objetos cobran vida, avanzan y se mueven hasta que solos se colocan en una maleta que después de cada testimonio se cierra. El artículo, nos ofrece una especie de *making off* reflexivo de la película, en el que los autores-realizadores comparten el proceso de investigación y producción de la misma, en el que colaboraron investigadores, estudiantes, realizadores y diseñadores, así como las propias madres de los desaparecidos. La premisa del trabajo se centra en la resistencia al olvido y la construcción de una memoria subalterna, en la conservación de los objetos por parte de las madres, pero también en la generación de la película misma.

El apartado número cuatro del libro se titula *Autorrepresentaciones documentadas*. En él se exploran nuevas

estrategias fílmicas del documental latinoamericano contemporáneo, que utilizan la autorrepresentación y el «yo», como punto de partida. Este apartado da cuenta de una nueva filmografía latinoamericana, en la que la subjetividad y la identidad cobran centralidad. El llamado giro subjetivo del documental ha evolucionado a contrapelo de lo que de manera tradicional se asocia con la objetividad del «documento», y que durante años se ha considerado un obstáculo para la objetividad. La subjetividad de la que dan cuenta los artículos explora la identidad propia pero, a su vez, se encuentra enmarcada y preocupada por el contexto que la rodea. Así, se construye y reconstruye una historia y una memoria colectiva, vista y vivida de una mirada propia.

El primer artículo de este apartado se titula «Desplazamientos y discursos del yo en el cine documental latinoamericano. Una cartografía de sujetos en movimiento», en donde Pablo Piedras realiza una cartografía parcial, como el mismo autor aclara, de documentales latinoamericanos, sobre todo de Sudamérica, en los que los cineastas se filman a sí mismos en situaciones en movimiento tales como viajes y desplazamientos. El autor muestra un fenómeno paralelo en el documental en el que, por un lado, la facilidad técnica de una tecnología digital cuya

ligereza facilita la movilidad, y por otro, se evidencia el surgimiento de la subjetividad en el documental, los relatos en primera persona y la exploración de la identidad. De acuerdo con Piedras, la coincidencia de ambos fenómenos produce una renovación estética y discursiva del documental contemporáneo latinoamericano, en el cual se rompe la tendencia del uso de la entrevista estática, y en donde el yo autoral y la búsqueda de identidad se complementa con el viaje y con una cámara móvil que nos muestra el mundo, mientras se mueve.

En el segundo artículo, «Tres documentales: consideraciones sobre la autobiografía filmada en Latinoamérica», Juana Schlenker analiza tres piezas documentales *108 Cuchillo de palo* (2010), *El edificio de los chilenos* (2010) y *Elena* (2012), de tres realizadoras latinoamericanas, las cuales aparecen a cuadro. Schlenker analiza dos de los recursos narrativos utilizados por las tres documentalistas: la voz y el cuerpo. Con estos recursos las realizadoras dan cuenta de experiencias en primera persona de manera autobiográfica y, al mismo tiempo, muestran el entorno político, cultural y social donde se desarrollan sus historias. Las vivencias personales se convierten entonces en memoria colectiva.

Este libro cierra con dos entrevistas a autoridades del documental latinoamericano en términos de sus propuestas metodológicas de producción y de exhibición. En la primera entrevista en portugués, titulada «*O vídeo nas aldeias*: a trajetória de um encontro», realizada por Mariana da Costa A. Petroni, el antropólogo indigenista y documentalista franco-brasilero Vincent Carelli, nos cuenta su trayectoria de vida profesional articulada con el proyecto participativo y de producción autorrepresentacional *O Vídeo nas Aldeias*, que desde 1986 ha producido diversos documentales como una estrategia de apoyo a la lucha indígena de Brasil. Proyecto que ha sido referencia mundial de trabajo comunitario con población vulnerable.

La segunda es una entrevista a Cristian Calónico, fundador y director del Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces, el cuál surge en 1999 y desde entonces se ha configurado como uno de los primeros festivales de documental en Latinoamérica. En la entrevista titulada «La Revolución estaba cruzando Copilco. El Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces» y escrita por Afra Mejía e Itzmalin Benítez, Cristian Calónico

relata el contexto de efervescencia política en el que surge el festival y la urgencia de generar espacios para acercar el documental a la gente. Una necesidad que, a casi veinte años de su fundación, Calónico considera todavía vigente.

Bibliografía

Bazin, André (1990). *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones Rialp.

Barthes, Roland (2009). *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.

Benjamin, Walter (2004). *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal.

Becker, Howard (2009). *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar a sociedade*, Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Catalá, Josep-Maria (2005). «Film-ensayo y vanguardia» Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (ed.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra (Signo e imagen).

Comolli, Jean-Louis (2010). «Documento y espectáculo». *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, Barcelona: Macba, pp. 108-123. Disponible en: http://www.macba.cat/PDFs/jean_louis_comolli_ideas_recibidas

Medici, Emilio (2009). *La receta creativa como motor de desarrollo y sus contraindicaciones*, Barcelona: YProductions.

Mouffe, Chantal y Ernesto Laclau (1987). *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*.

Madrid: Siglo XXI.

Platón (1988). *La República*. Madrid: Editorial Gredos.

Rouillé, André (2009). *A fotografía entre o documento e a arte contemporânea*. Sao Paulo: SENAC.

PARTE 1. HISTORIA, RUPTURA E IMÁGENES

El pasado expectante.

Obsolescencia y escritura histórica en el cine documental.

Carlos Vásquez Méndez[1]

Resumen

La obsolescencia es una condición residual de la producción que en cuya degradación de la vanguardia a la retaguardia acarrea consigo las molestias de su desencanto, desarrollando de esta manera en su seno una suerte de carácter antitético al proyecto global llamado progreso. Usando algunos ejemplos de la cinematografía reciente en Chile, este breve ensayo vincula la escritura histórica que el cine documental contemporáneo ejerce con algunas ideas centrales de las tesis de la historia de Walter Benjamin, valorando la obsolescencia como un contratiempo en el gran relato histórico, un vacío donde sus silencios pueden romperse con las voces de los vencidos.

Palabras clave: Obsolescencia; materialismo histórico; imagen dialéctica.

Abstract

Obsolescence is a residual condition of production that in its degradation from the vanguard to the rearguard carries the inconveniences of disappointment, developing within itself an antithetical character of the global project known as progress. Using some examples of recent documentary filmmaking in Chile, this brief essay links the historical writing that contemporary documentary film exerts with some central ideas of the theses of history of Walter Benjamin, assessing obsolescence as a setback in the great historical story, a void where its silences can be broken with the voices of the defeated.

Key words: Obsolescence; historical materialism; dialectical image

Resumo

A obsolescência é uma condição residual da produção que, na sua degradação da vanguarda à retaguarda, traz consigo os incômodos do desencanto, desenvolvendo dessa maneira, no seu seio, uma espécie de caráter antagônico ao projeto global chamado progresso. Usando alguns exemplos de recente

cinema documental no Chile, este breve ensaio vincula a estrutura histórica que o cinema documental contemporáneo exerce à algumas ideias centrais das teses da história de Walter Benjamin, analisando a obsolescência como um contratempo no grande relato histórico, um vazio onde seus silêncios podem ser quebrados com as vozes dos vencidos.

Palavras chaves: Obsolescência; o materialismo histórico; imagem dialética.

El objeto obsoleto ha sido desplazado del curso del ahora, se le ha «interrumpido» (y ésta es la palabra central) su vida natural. Su potencia ha quedado en suspenso. No ha muerto, aún vive, respira, pero su vida ya no sirve para el curso del presente. Ha quedado retrasado como un reloj que ya no marca la hora. Literalmente está desincronizado.

Hernández-Navarro, Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano).

La obsolescencia se suele asociar a lo objetual, sobre todo con

las unidades que han surgido de una producción industrial, con lo cual su filiación tecnológica pasa a ser el pretexto de su auge y caída. Pero la obsolescencia no sólo es un efecto colateral que afecta a las mercancías, también pueden padecerla ideas, sujetos y objetos, mientras no encajen en las inestables definiciones de lo nuevo.

En el cine documental la obsolescencia opera perpendicularmente poniendo al trasluz la funcionalidad del género en un contexto histórico amplio. El tipo de encadenamiento que se produzca le otorga espesura política al discurso documental y también perfila con nitidez su labor. No obstante la obsolescencia es en la contemporaneidad una condición a evadir si lo que se quiere es ostentar precisamente lo contrario, es decir, vigencia. El aspecto desventajoso que lo obsoleto acarrea nace a raíz de una efectividad contraída en el cumplimiento de la función para la que fue creado algo durante un tiempo específico. Esta disminución de utilidad es forzada por el mismo sistema que ha gestado el artefacto en cuestión, ya que su reemplazo es necesario para alimentar la maquinaria productiva. La obsolescencia, que a principios de la era industrial parecía un proceso natural, no es más que la etiqueta que estampa el sistema productivo sobre las mercancías que

pierden el esplendor de la novedad, un salvoconducto que despacha lo viejo al sumidero para abrir paso a su renovación. Con el paso del siglo XX este mecanismo fue perfeccionándose hasta llegar a lo que hoy conocemos como obsolescencia programada, que es la proyección de la vida útil de artículos supuestamente no perecibles, pero que, en términos de circulación económica, lo son con el fin de planificar la producción a más largo plazo, para fomentar la innovación y en consecuencia mantener al mercado cautivo.

El cine, al ser un arte que ha hecho suyas las reglas del mercado, recibe los beneficios directos e inmediatos de las estrategias comerciales, pero también padece inexorablemente las secuelas de la programación obsolescente. El cine documental observa a una distancia prudente, aunque sin lograr librarse de la afección de los tiempos comerciales. Las películas documentales, hechas de fragmentos tomados de lo real, son pura coyuntura aplazada, imágenes del pasado reciente, reactualizadas a través de estrategias de montaje conjugadas en presente y cuyo vencimiento yace inactivo, aunque latente, hasta el día de su estreno en sociedad. Desde ese momento –y esto todo realizador de películas lo sabe–, el periodo de caducidad dura más o menos doce meses, después de eso pasa

progresivamente al cajón de las películas pretéritas. El trance vertiginoso de ser una obra contingente a un artefacto interrumpido que revive cada cierto tiempo es inevitable. Estos *documentos de una época* están destinados muchas veces al olvido del archivo, consiguientemente a ser desplazados a la enorme pila de cosas que descansa en lo que entendemos por historia; es un final aceptado por los creadores, claro está, con cierta resignación.

Una historia de los materiales

El primer aspecto que suele asociarse a la obsolescencia en el cine es el tecnológico. El cine es un lenguaje que, por muy inmateriales que sus atributos se engalanen –sobre todo hoy en la era digital–, depende de la técnica y necesita plasmarse en algún soporte para reproducirse. Es un hecho que la historia del cine no se detiene mayormente en este aspecto por ser precisamente *un asunto técnico*. Pero la cuestión de que el cine posea dos grandes relatos sobre su devenir, uno ideal y otro material, demuestra que esa dicotomía existe y, sobre todo, indica que el cine documental lo asume con ciertos complejos. Por un lado está esa narrativa cargada de épica, genialidad y

circunstancias extraordinarias, es decir, la historia que emparenta las corrientes del cine con procesos globales, movimientos sociales o giros intelectuales. Por otro lado está la historia industrial del cine, esa historia que es capaz de explicar los cambios en la producción cinematográfica con menos romanticismo pero con mayor precisión. Disolver esta dicotomía llevaría a matizar ciertos giros históricos y a enriquecer consiguientemente los relatos, pero sobretodo rompería con el desprestigio que posee la formalización consciente y esmerada en facciones documentales de sensibilidad más social, que ve en el cine un medio más que un fin en sí mismo. Preguntarse sobre los grandes hitos de la historia del cine documental y ver las coincidentes novedades industriales en circulación, evidentemente que otorga autoridad a la narrativa del cine sobre sí mismo. ¿El cine directo nace por voluntad de los propios realizadores que buscaban situarse en la primera línea donde los acontecimientos se desenvolvían o surge también a raíz de la construcción de cámaras y grabadores de sonido más ligeros, películas más sensibles tras la consolidación de los formatos semiprofesionales como el 16mm y el 8mm? ¿El documental autobiográfico contemporáneo se convierte prácticamente en un género influido por la autoexposición y el

desprejuiciamiento del yo promovido por Internet y las redes sociales, o su nacimiento fue estimulado también cuando los programas de edición se simplificaron y las cámaras pasaron a ser pequeños artefactos portátiles de una definición altísima a bajísimo costo? Ambas preguntas dicotómicas son retóricas, pero la evidencia recae en esa realidad material del cine que lo conforma y lo cosifica, una dimensión que sufre dramáticamente los estragos de la expiración pero que lo instala y eterniza en la historia de la cultura material.

En consecuencia, por un lado está la forma, luego viene todo lo que yace detrás de esa tecnología que la hace posible. Es innegable que la existencia del cine es debida a la producción fabril con sus inversiones, intereses y expectativas comerciales. Si entonces el cine es en principio un producto industrial, ¿es esto asumible con total aquiescencia si de lo que hablamos es de cine documental de autor e independiente? Lo inasumible sería una situación donde no existiera la interrogación caso por caso. No se trata de plantear preguntas de si es legítimo o no proponer discursos críticos al sistema económico si se participa concretamente de modos especulativos de obtención de utilidades, lo que al día de hoy en el cine sería una pregunta paradojal, de lo que se trata es de estar atento frente a la

uniformidad a la que tiende toda sistematización, y el mercado es un sistema en toda regla.

Es innegable que la voluntad de industrializar la producción documental ha contribuido a la confusión entre obra artística y producto comercial, la línea se ha hecho alarmantemente floja; con sus estrategias de posicionamiento, con sus formas de difusión, con sus notas de prensa, con sus estrenos, sus luces, sus flashes, sus números y sus ventas, el cine documental ha asumido sin complejos su carácter industrial. El mercado es el que organiza la producción cinematográfica actual, también es quien impone el orden en la larga fila de novedades futuras, cada *producto* toma su turno en una única y fugaz aparición. Así como el mercado tiene control sobre los mecanismos de visibilidad, también los tiene sobre la desatención mediática. La obsolescencia es la soldadura que cierra cada eslabón y articula una cadena de producción que pareciera no tener fin; no obstante en esa liquidación la obsolescencia hace de *parteaguas* del proyecto cinematográfico, que las connotaciones de lo obsoleto sean beneficiosas o perjudiciales, nos indica si la obra se encuentra más cerca de discursos artísticos y sociales del cine o se encuentra adherida al plan meramente industrial. El arte es persistente, las mercancías no.

La obsolescencia reflexiva

La recuperación de técnicas obsoletas en la realización de películas contemporáneas es marginal y artesanal y, por la misma razón, se podría considerar un gesto de resistencia. Por ejemplo, si hablamos del caso del celuloide, concepto *análogo* al cine durante gran parte de su historia, reconocemos un giro tecnológico que lo ha desplazado a la obsolescencia, ha disminuido su uso y la fabricación de sus insumos es casi anecdótica, aunque cada cierto tiempo da algunas señales de recuperación, facilitadas más por el fenómeno de la fetichización de lo antiguo y su resultante revalorización de mercado, que por una fidedigna recuperación del formato. Pero tanto en la resistencia a la tecnología dominante como en la fe ciega en ella, hay implicancias que el cine documental no suele cuestionarse demasiado.

Thom Andersen, el ilustre documentalista californiano, dio a entender que una de las cosas que más le llamaba la atención de las producciones actuales era que indistintamente del proyecto que se tratara, siempre se filmaba con el último modelo de cámara disponible en ese momento, observación

aguda que cualquier director de fotografía puede ratificar. Y la razón probable es la cada vez más indeterminable frontera entre la efectividad y el efectismo del cine contemporáneo. Las mercancías requieren de una pátina vistosa, brillante, altamente definida para llamar la atención del consumidor; en los *productos culturales* funciona de la misma manera, aunque la razón sea que el mercado es inflexible en sus exigencias, la distribución y difusión de películas está sometida a constantes actualizaciones tecnológicas que no dan espacio a los experimentos y mucho menos a las disidencias.

Si tomamos el ejemplo de Chile, desde el año 2000 se produjeron 1.131 largometrajes documentales, de los cuales sólo 36 indican que se han registrado con formatos distintos a los que estuvieron en boga en cada década, más o menos el 3% de la producción.[2] Entre 2000 y 2010, los formatos más usados son Betacam, DVcam, HDV, DV, miniDV para pasar rápidamente a la entrada del HD desde el año 2010, donde ya comienza a convertirse en hegemónico hasta el día de hoy. El 16mm aún se utiliza a principios del milenio como formato de registro. Dos películas de Ignacio Agüero, *Aquí se construye* del año 2000 y *La mamá de mi abuela le contó a mi abuela* de 2004, son un ejemplo de que el formato fílmico aún contaba

con laboratorios en funcionamiento, cámaras en alquiler y negativo nuevo y seriado, lo cual ya no ocurre en la actualidad: los laboratorios han cerrado, no se importa negativo y las cámaras están olvidadas en las casas de alquiler. El uso de este formato en ambas películas, las últimas hechas en super16mm en su filmografía, probablemente responda más a temas metodológicos de rodaje, ya que Agüero viene filmando desde 1972.

Otro ejemplo interesante es el de Carlos Flores del Pino y su trabajo *Teatro callejero, mi capitán*[3] de 2011, rodado en 16mm con cuidados *travellings* en las entrevistas y un estilo directo en los registros de las puestas en escena callejeras. Carlos Flores es de la misma generación que Ignacio Agüero –lo que podría relacionarse con ciertas prácticas de una generación específica– y trabaja con Héctor Ríos, a cargo de las imágenes, quien fue un reconocido director de fotografía acérrimo defensor del celuloide. En la época que esta película se realizó, el celuloide ya era un material obsoleto en la pequeña industria local.

De los trabajos que podríamos llamar disidentes, es decir, aquellos que proponen formatos de registro distintos al que impone la industria y cuyo uso proviene, en algunos casos, de

un aprendizaje técnico alternativo a los materiales correspondientes a una determinada generación. En Chile, la gran mayoría de estos trabajos se corresponde con imágenes de archivo recuperado y que se incorporan a un cuerpo digital que es el mayormente utilizado; ése es el rol que ha recaído en el 8mm/S8mm debido a que fue el material doméstico utilizado por la generación anterior y que se ha transformado en una gran fuente de historias. Sólo una minoría dentro de ese 3% lo ha utilizado como una opción estética, política o metodológica; es interesante constatar que algunas películas de carácter autobiográfico han utilizado dicho formato como recurso para representar la memoria, es el caso de *Sibila*[4] (2012), de Teresa Arredondo, donde la directora recrea sus recuerdos en un gesto de emparentar los formatos asociados a una época con los recuerdos provenientes de la misma. Este recurso también se aprecia en *El edificio de los chilenos*[5] (2010) donde su directora, Macarena Aguiló, intenta destacar una diferenciación temporal entre las imágenes a través del registro en distintos soportes, mezclando la alta definición con el material fílmico. En ambos documentales autobiográficos destaca la necesidad argumental de otorgar a ciertas imágenes relativas a la memoria atributos visuales de inmediata asociación al pasado.

Todas las imágenes poseen rasgos que las sitúan en una u otra gaveta de la historia, como si sus características visuales fuesen estratos repletos de tiempo solidificado que se pudieran interpretar, pero este resultado precisamente funciona por el contraste con el material principal de registro, que es el video digital, es decir, el formato que actualmente correspondería al tiempo presente. Hay casos donde la desorientación temporal funciona de manera precisa, puesto que al ser el formato obsoleto de registro el mayormente utilizado, el tiempo de referencia desaparece y la película adquiere una atemporalidad interesante. Éste es el caso de *Arcana* (2006), de Cristóbal Vicente, película que registra el desalojo de una cárcel de Valparaíso en 16mm y en blanco y negro, adquiriendo la facultad de imágenes-documento antes incluso de que la caducidad comience a descontar el tiempo. Un caso opuesto es el de *Tierra de agua* (2004), de Carlos Klein, que –y no sólo por el formato de registro, sino también por su poética y por el diálogo con el pasado– rompe toda contingencia y urgencia de lo representado, una meditación sobre el paisaje en clave histórica, para insuflarle a aquellas imágenes una pátina de perennidad.

Las revoluciones apócrifas

Si ahora nos concentramos en ese 97% de la producción chilena documental de autor desde el año 2000, que ha aceptado la oferta tecnológica que correspondía con su tiempo de realización, la homogeneidad en los formatos de registro es inquietante. La capacidad adaptativa del cine como acto creativo a todos los vaivenes de la industria es sorprendente; el mercado es astuto, si hay demanda hay oferta y si no hay demanda se inventa la necesidad de tenerla. La supuesta democratización de la tecnología digital titubea frente a la duda de si realmente ha cambiado la experiencia cinematográfica por parte del espectador en los últimos cincuenta años. Ha tardado años la tecnología digital en alcanzar –aquí no hay consenso aún– la calidad del relegado 35mm –sin mencionar el 70mm–. John Belton escribió un ensayo titulado «Digital Cinema: A False Revolution» en el número 102 de la revista *October*, monográfico que precisamente esta dedicada a la obsolescencia; en dicho artículo Belton dice: «Las razones irresistibles del cine digital recaen en los beneficios financieros que puede proveer a la distribución de películas y en la flexibilidad creativa que puede ofrecer a un puñado de destacados cineastas de Hollywood como Lucas, Cameron y

otros»[6] (Belton, 2002: 110). Belton dice que el único beneficiado en esta supuesta revolución digital en el cine han sido y serán los grandes capitales involucrados en el negocio, es decir, las *majors* y las empresas tecnológicas. Éstas irán usurpando poco a poco el rol a los exhibidores, cuando envíen vía satélite directamente sus copias hasta los proyectores repartidos por el globo.

Aunque el ensayo de Belton fue escrito hace casi quince años, sus conclusiones siguen vigentes. Es cierto que Belton menciona la flexibilidad creativa como argumento de peso para la adopción de la novedad digital frente al obsoleto celuloide, pero luego acota el área de rendimiento óptimo al ámbito de la ciencia ficción. Y aquí nace una duda razonable en cuestiones de innovación, si se quiere, dentro del género documental: ¿Las películas documentales digitales de hoy son más creativas que las películas fílmicas de antaño? ¿Ha cambiado sustancialmente el cine documental desde que se digitalizó su producción? Lo interesante es que difícilmente se puede esbozar una respuesta desde una perspectiva artística y esto se debe principalmente a que la revolución allí no ha tenido lugar, lo que ha habido es una modificación del continente, el contenido sigue siendo el mismo: imágenes y sonidos. La transformación existe, claro

está, la conmoción que en la industria esto ha generado lo comprueba, pero no es un hecho palmario que la irrupción de lo digital haya supuesto la revolución creativa que prometía; los documentalistas cada vez pueden filmar más pero eso no ha derivado en un salto cualitativo notable del género, se ha pasado de filmar diez horas a grabar cien horas para un largometraje, ¿se podría afirmar que esto significa un perfeccionamiento? En definitiva, las implicaciones metodológicas de la tecnología digital del cine documental son interesantes –e interesadas también–, y requieren un extenso análisis que por razones de espacio aquí no es posible desarrollar.

Otro argumento que suele darse en el momento de defender los beneficios de las nuevas tecnologías es el aumento del número de producciones por año, aunque este fenómeno no sólo descansa en la aparición de nuevos medios disponibles, sino que también este incremento se produce debido a la educación, a la formación de audiencias o a las ayudas a la creación, entre otros factores. Asimismo la promovida accesibilidad a las nuevas tecnologías, por su bajo costo, es un factor debatible, tal como Belton reflexiona al respecto:

«Y desde que la tecnología cambia cada año –¿cuántas actualizaciones hemos tenido que hacer en los últimos diez años?– estos costos no son de una sola vez ya que implican continuas renegociaciones»[7] (Belton, 2002: 111).

Los fondos audiovisuales en Chile, por ejemplo, exigen que se cumplan las etapas de producción habituales para el formato de alta definición, lo que implica que después del montaje, viene una fase de posproducción de imagen y sonido para acabar en una copia DCP máster. Los festivales, como primera puerta de acceso a la circulación de las películas documentales, exigen esos mismos estándares difícilmente asumibles para presupuestos no patrocinados; lo mismo ocurre con la televisión o las salas comerciales. A la industria del cine digital en realidad le cuesta ser democrática, al negocio del cine le interesa remarcar las diferencias entre el cine profesional y el cine *amateur*, el cine genuinamente independiente o el meramente artístico, y esto lo hace por cuestiones de inversión y de competencias de mercado.

El cine digital está completamente estratificado, desde las cámaras profesionales a las de uso doméstico hay muchas clases intermedias, las cámaras que pertenecen a la capa

inferior, es decir, las de uso doméstico muy pocas veces se utilizan para registrar películas, teniendo en cuenta que todas, las profesionales y las *amateurs*, producen exactamente lo mismo: imágenes; lo que las diferencia es la calidad de las imágenes, concepto desde un punto de vista plástico también es muy interesante para debatir. Hay casos de reconocidos cineastas que filman con cámaras automáticas baratas, incluso con el teléfono móvil, están los casos de Jonas Mekas (*Correspondencias* y *Sleepless Night Stories*, de 2011, *Outtakes from the Life of a Happy Man*, de 2012), o, desde su paso al formato digital, José Luis Guerín en sus películas más personales (*Guest*; *Correspondencias*; *Recuerdos de una mañana*, de 2011; *La academia de las musas*, de 2015) o también Joseph Morder, que tiene una película filmada con un teléfono celular (*J'amairais partager le printemps avec quelqu'un*, de 2008). Aunque en realidad todos ellos son una excepción en el panorama documental contemporáneo, muy lejos de ser legión.

En la era de la tecnología del celuloide también había formatos domésticos, como el Super8 o el Hi8 en los tiempos del video. También el rango *prosumer* (profesional/consumidor), en el cual se hayan gran parte de los beneficiados por los nuevos medios,

estaba cubierto anteriormente, por ejemplo, por cámaras de menor costo pero de gran prestancia, como la suizas Bolex, las francesas Baulieux o la japonesa Canon Scoopic, cámaras que después de medio siglo de su fabricación en algunos casos, aún están en perfectas condiciones y funcionando, a diferencia de los formatos domésticos videográficos y digitales de resolución estándar que carecen hoy de suplementos. Con el tiempo las mercancías se han hecho menos perdurables, incluso los hogares ya están repletos de desechos que se acumulan de manera alarmante. Los artefactos se fabrican con la lógica de «usar y tirar», las reparaciones o la reutilización son hoy conceptos exóticos, y esto puede notarse en la tecnología digital, donde vemos que si no es la obsolescencia programada la que estimula el mercado, son los cambios constantes que pretenden barrer con todo lo anterior los que lo hacen. En pocas décadas han aparecido el U-Matic, Betacam SP, Video8, S-VHS, VHS, Hi8, D1, D2, D3, D5, DVCPro, DV, DVCam, MiniDV, DVD, HDV, HD, UHD, 2K, 4K, 6K, 8K, 3D… y se concluye que la renovación tecnológica tarda cada vez menos generaciones en producirse.

Lo paradójico es que en la programación de muchos festivales de cine de autor, cada año se puede encontrar alguna obra

contemporánea filmada con alguna de las herramientas obsoletas anteriores al video, en la última década los trabajos de realizadores como Sharon Lockhart, Kevin Jerome Everson, Ben Russell, Ben Rivers, Marie Losier, Pierre-Yves Vanderweerd, Boris Lehman, Nicolas Rey, Eric Baudelaire, Deborah Stratman, Oliver Laxe o el recientemente fallecido Peter Hutton, han aportado en la última década a la diversificación de los soportes de registro con una perseverancia elogiable, debido a las dificultades que conlleva la desavenencia con los modos de producción convencionales. Las razones de este hecho excepcional son tan diversas como las temáticas de cada una de esas obras, prácticamente artesanales, que toman distancia de las imposiciones tecnológicas del mercado. Lo interesante es la evidenciación que genera la presencia casi anecdótica de estas otras tecnologías en programaciones de militancia y fe ciega en la innovación, saturadas de alta definición, y que impregnan el uso de la última tecnología disponible en la formalización de esas imágenes a una delicada desidia. Por ejemplo, en 2015 durante la competencia de cine documental chileno del festival Fidocs fueron seleccionadas siete películas, sólo una de ellas marca una distinción en el material de registro –imágenes de archivo de los años treinta y cuarenta–, en las cuales además

se reflexiona formalmente sobre ellas. Esta película se llama *El gran vuelo*[8] (2014) y está dirigida por Carolina Astudillo, quien no vive precisamente en su país de nacimiento, Chile.

¿Tiene que ver con esto la historia del cine local y el diálogo que se haya establecido con otros grupos de creadores de imágenes en movimiento, como videoartistas o cineastas experimentales? En Chile la dictadura militar de 1973 erradicó la enseñanza cinematográfica por considerarla subversiva, el lenguaje audiovisual se concentró en la televisión y en la publicidad con pocos ejemplos de cineastas comprometidos con lo real, Carlos Flores del Pino, Guillermo Cahn, Patricio y Juan Carlos Bustamante, Ignacio Agüero, Jaime Alaluf, Benjamín Galemiri, Carmen Neira o David Benavente siguieron creando a pesar de las restricciones al asumir el peligro de discrepar con el régimen. Jacqueline Mouesca, la historiadora del cine chileno, en un artículo se refiere al *boom* del video como tecnología de registro en los años ochenta en un Chile bajo la dictadura militar; dice:

> Según Yéssica Ulloa, «Chile iría en la producción de videogramas a la cabeza de otros países latinoamericanos con sistemas políticos democráticos y con mayor producción cinematográfica». La aplicación a ultranza de la economía de mercado, que trajo aparejado un desarrollo violento de la actividad publicitaria,

> significó como consecuencia de esto el ingreso al país en forma masiva de las tecnologías correspondientes. Se cuenta hoy, según datos que se estima que están todavía por debajo de lo real, con «un parque aproximado de 150 000 reproductores y más de 20 000 video-grabadores»; las cifras de importación de cintas vírgenes es, por otra parte, muy considerable: 300 000 «de consumo doméstico» y 30 000 de «uso profesional». (Mouesca, 1988: 171).

Según esto, el sistema videográfico de Chile arriba a finales del siglo pasado de una manera tan contundente y en un contexto socioeconómico y político tan particular, que obliga a que el cambio tecnológico se haga con mayor brusquedad que en el resto del continente, lo cual relega cualquier resistencia a la inviabilidad. Mouesca recoge en su estudio varios testimonios: «Los cineastas chilenos –dice Patricio Guzmán– no podían imaginar que el video, y no el cine, se convertiría en "el medio clave" de comunicación nacional» (Mouesca, 1988: 173). Y es así. El documental, que en otro tiempo encontraba un soporte natural en el film de 16 mm, ya casi no se utiliza". La opinión de Carlos Flores también va en la misma dirección: «El video se adapta más a nuestras condiciones, porque el autor no se juega la vida con lo que está haciendo y entonces lo hace con más libertad» (Mouesca, 1988: 173).

Hoy en el arte se da el fenómeno del uso de tecnologías de segunda mano, las anacronías y las obsolescencias; este hecho

lo define muy bien Miguel Ángel Fernández-Navarro en su libro *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, donde se adentra en el giro histórico del arte que reivindica teóricamente el reciclaje de lo obsoleto en un proceso que opera a contracorriente en la reificación que ejerce el mercado sobre las cosas. Lo obsoleto que aguanta todavía su desactivación efectiva, al haber sido relegado al pasado, ofrece una funcionalidad legitimada por su diferenciación y su franqueza.

> Es sólo cuando el objeto ya no funciona en el curso del tiempo cuando revela su verdadero rostro. Se podría decir, en términos lacanianos, que en ese momento se eliminan las capas simbólicas e imaginarias y aparece lo real. El fetiche se convierte en fósil, y la idea de que la mercancía tiene vida propia y ha surgido de la nada se hace pedazos, y aparecen entonces las fuerzas reales que lo produjeron. El mito se desvanece, como también desaparece el sueño cuando la imagen de deseo se convierte en ruina. Las promesas de felicidad se observan entonces como lo que verdaderamente son: promesas incumplidas. (Fernandez-Navarro, 2012: 125).

¿Qué sucedería en el caso –no tan– hipotético de que desapareciera el óleo, el carboncillo, la acuarela, el grafito, la tinta china y el acrílico debido a la irrupción de las nuevas impresiones digitales? La respuesta frente a la cuestión de si sería una ganancia o una pérdida para la gama expresiva del

arte pictórico en consecuencia dependería del lado de la línea que separa al productor del consumidor donde estemos. Para los artistas un caso como el anterior no sólo sería inadmisible, sería un aliciente para la exploración y los ensayos extemporáneos, la voluntad del arte no sólo es ir a contracorriente, es también ser en sí mismo –y éste es un término utilizado por Fernández Navarro– un *contratiempo*.

Una historia relampagueante

Hemos analizado cómo la obsolescencia opera sobre los materiales con los que el cine documental trabaja. De igual modo, el proceso obsolescente actúa en el repertorio de diferentes temporalidades encapsuladas no sólo en los aspectos formales de las imágenes, sino que también interviene en los tiempos históricos proyectados sobre un presente que desde el día de su activación comienza a alejarse de manera paulatina.

Aunque una película documental carece de la completa legitimidad del documento por la presencia del artificio narrativo, que la lleva a obviar las reglas de la documentación ortodoxa, cuando se estrena una película, ésta se debate en la tensión, no obstante a medida que va pasando el tiempo lo

ficticio deviene también testimonio y junto al documento van transformándose lentamente en archivo.

Se suele decir que la materia del cine es el tiempo, Tarkovsky decía acertadamente que el cine lo esculpe, pero el tiempo es tesis y antítesis del cine, puesto que es lo que lo constituye aunque también es ante lo que reacciona. La identificación de la fuerza antagónica ayuda a saber en contra y a favor de qué o de quiénes se elaboran los discursos. Esto claramente conlleva posicionamientos políticos, unos más conscientes y enarbolados que otros, más desenvueltos y calmos. Es evidente que el conjunto de la producción documental coincide en ejercer una cierta fricción frente a lo supuestamente irrevocable, como es el paso del tiempo y su implacable desplazamiento de lo viejo por lo nuevo, o la simple necesidad de cuestionar las formas del lenguaje dominantes en un momento dado de la historia.

El cine documental posee la voluntad indudable de erigirse en oposición a la historia institucionalizada como relato infalible y suele poner en práctica un mecanismo de reparación histórica en dos direcciones temporales. El primero es contemporáneo y trata de evidenciar los múltiples silencios que se suceden en la primera línea de avanzada de la historia presente; saca del

anonimato historias personales, denuncia injusticias, atropellos y arbitrariedades o ilumina los intersticios y zonas opacas del poder; hay demasiados ejemplos de esta especie de responsabilidad documental en la filmografía latinoamericana. En Chile, sólo por mencionar tres películas del último tiempo, destacan *Crónica de un comité* (2014), de José Luis Sepúlveda, *Yorgos* (2012), de Paco Toledo y José Domingo Rivera o *Cuando respiro* (2015), de Coti Donoso; las tres abordan denuncias directas y contingentes del país austral, la inequidad de la justicia chilena, el turismo como un proceso de neocolonización o la contaminación ambiental como síntoma de oscuros intereses en la planificación urbana de Santiago. Estas películas se instalan en la avanzada porque son contemporáneas a la escritura de los hechos y, por eso mismo reaccionan intentando cambiar la historia mientras se desarrolla. La otra línea de acción está dirigida hacia el pasado, rastrea entre los despojos de la historia oficial indicios de su triunfo, muchas veces violento y sombrío, y de esta manera intenta rescatar del olvido a los vencidos; desagravia así a los expulsados a los márgenes de la memoria, restaura y reconstruye desde las ruinas de lo ya conquistado que, por ende, ha sido dejado atrás.

La llamada memoria histórica es habitualmente considerada una

lucha contra la obsolescencia que afecta a los sucesos que encarnan las ruinas del proyecto, eventos que se monumentalizan e instrumentalizan con el fin de desactivarlos, o en su defecto, lisa y llanamente se desdeñan, se niegan o se descuidan hasta el olvido. Sin embargo, la escritura o reformulación histórica que recae en el cine documental contemporáneo no debería confundirse con la remembranza, puesto que las evocaciones son infecundas rememoradas en tiempo presente.

En Latinoamérica existen muchos desmoronamientos localizados del progreso, los cuales el poder preferiría que no se removieran para no ventilar sus fracasos. Tanto como la pobreza, la exclusión de los pueblos originarios, la desigualdad económica, las derivas antidemocráticas de los gobiernos, la falta de justicia ante los crímenes de los regímenes militares del pasado reciente, la corrupción, la degradación cultural y el conservadurismo religioso, como ejemplos más vistosos, son el contexto de un gran cúmulo de historias que el cine documental latinoamericano ha registrado en su breve pero intensa vida. En el caso del cine chileno reciente películas como *Venían a buscarme* (2016), de Álvaro de La Barra, documental autobiográfico donde el director despliega con gran contención

emocional sus dilemas identitarios desde el momento en que sus padres fueron asesinados por el gobierno militar cuando iban a dejarlo al jardín de infantes, hasta su actual vía crucis por Francia, Venezuela y Chile en busca de respuestas que difícilmente pueden ser concluyentes; o *El botón de Nácar*[9] (2015), de Patricio Guzmán donde el afamado documentalista relaciona el exterminio de la etnia selk'nam en la Patagonia chilena con el asesinato programado de disidentes políticos de la dictadura militar, y que tiene el océano Pacífico como gran escenario; o también *Habeas corpus*[10] (2015), de Claudia Barril y Sebastián Moreno, película que trae a la memoria el rol de los funcionarios de la Vicaría de la Solidaridad que salvaron las vidas de perseguidos por la dictadura militar al otorgarles refugio e iniciar investigaciones sobre el paradero de los tantos desaparecidos que dejó el golpe de estado de 1973 en Chile. Estos tres documentales son un ejemplo de aquella remoción y rastreo entre los escombros para darle voz y rostro a historias escalofriantes que la historia oficial había dejado en el olvido por representar negaciones del proyecto que conocemos como progreso.

Aunque existen muchas, quizás demasiadas, películas documentales de autor cuya única función es –sólo– contar una

historia, no obstante el núcleo del género suele, todavía, y en gran número, aspirar a (re)contar la historia, aunque sea a retazos o sólo por medio de fragmentos.

No importa la magnitud de los hechos rescatados por el cronista, si son grandes o pequeños, porque como Benjamin (2007: 66) lo dice en su Tesis III «nada de lo que se ha verificado está perdido para la historia». (Delbueno, 2010: 36)

Esta voluntad de reescritura histórica se debe entender como un espacio amplio y diverso de temáticas, así como toda película es una película antropológica, también toda película trata sobre la historia y lo que las diferenciaría es la ideología política que las acompaña.

Esta especial sensibilidad histórica del género nace desde la propia función que se le ha asignado ya desde la era Lumière, es decir, la de documentar, es decir testimoniar cualquier actividad en nuestro paso por la existencia. La historia se encuentra en el corazón mismo del discurso documental, en consecuencia, repensarse como disciplina que actúa efectivamente en clave histórica no tendría que ser una eventualidad, muy por el contrario, tendría que ser una ocupación persistente. Preguntas como: ¿La historia siempre

está escrita por los vencedores?; ¿es posible modificar la historia?; ¿existe una historia alternativa de los vencidos?; ¿escribir o reescribir la historia es un acto autoritario?, ¿es un tipo de revisionismo?, etcétera, son cuestiones que se reformularían cada vez que una película pretende agregar un párrafo más al libro de la historia.

Terry Eagleton afirma en su libro sobre la crítica revolucionaria de Walter Benjamin, que el filósofo berlinés «en tiempos de oscuridad nos enseñó que serán los humildes e ignorados los que dinamitarán la historia» (Eagleton, 1998: 18), puesto que rescribir es cuestionar, criticar, subvertir, aporrear, y hasta *hacer volar por los aires*.

La homogeneidad del tiempo

Hay un cuadro de Paul Klee llamado Angelus Novus. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina sobre ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que

el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.

(Walter Benjamin, 2008: 310)

Tesis sobre la historia y otros fragmentos.

Susan Buck-Morss en su trabajo sobre el *Libro de los pasajes* del filósofo berlinés, explica así la figura del Angelus Novus:[11]

> Una construcción de la historia que mira hacia atrás más que hacia delante, hacia la destrucción de la naturaleza material tal como ésta realmente ocurrió, proporciona un contraste dialéctico al mito futurista del progreso histórico (que sólo puede afirmarse a través del olvido de lo que ha ocurrido) (Buck-Morss, 1995: 112).

Walter Benjamin ya había dado con la clave para entender el proyecto modernizador de Occidente que opera estrechamente en la propia concepción temporal de la historia, es decir, esa *ensoñación colectiva* que concibe el tiempo como una línea recta que avanza ineludiblemente hacia el porvenir. Benjamin decía, «la historia es el objeto de una construcción cuyo lugar no lo constituye el tiempo vacío y homogéneo, sino el que está lleno de tiempo-actual» (Benjamin, 2007: 27). Según el filósofo alemán, la historia nos rodea, nuestra realidad está construida sobre una base histórica material y se sustenta en diversos

elementos provenientes de distintos tiempos que confluyen en el presente. La historia que está en los libros debe leerse con precaución, su talante concluyente envuelve el relato constreñido de los vencedores, la historia hay que salir a buscarla allá afuera.

La oficialidad de la gran historia es una herramienta donde la matriz del poder consolida sus victorias, releyendo sus hitos y escudriñar sus páginas, se instituye una gran antología del progreso y es en esta promesa de perfeccionamiento y de avance sostenido hacia el porvenir donde Walter Benjamin identifica la clave que facilita el fuego inextinguible del capitalismo, que no es otra que guiar la concepción misma que la sociedad tiene sobre el mañana.

Cuando la modernidad se instala como concepto clave para el progreso en tanto *ideología de lo transgresivo*, todo lo que no se adscriba bajo el paraguas de lo actual, es impulsado a cumplir su fecha de caducidad. La modernidad ha sido implacable en este sentido, su programa de renovación constante en el ámbito de la cultura occidental ciertamente ha significado un impulso sustancial para aligerar la pesada carga de clase, de fe y de materialismo castrante que tutelaba cada

actividad referida a la cultura y la ciencia desde hace siglos, pero además de implacable ha sido incapaz de diferenciar las gradaciones existentes entre lo antiguo y lo viejo.

La dimensión experiencial

En el mercado contemporáneo las experiencias controladas permanecen estériles y desarticuladas, la conciencia las elude y toma distancia de ellas, las despoja de afecto y confinándolas al momento en que deben ocurrir, cuando todo está preparado para recibirlas. «El presente se va alejando cada vez más del pasado, porque ya no es asimilado a las experiencias pasadas [...], para Benjamin, por ende, la transmisión permanente de la tradición sólo es posible donde hay experiencias en sentido pleno» (Costello en Usleghi, 2010: 126). Por esta razón Walter Benjamin hace la diferencia entre dos tipos de experiencia, *Erlebnis* y *Erfahrung*: «la primera es la experiencia concebida en el sentido mínimo de simplemente atravesar o tolerar el momento presente; la segunda es una concepción más sustantiva, más densa de la experiencia» (Costello en Usleghi, 2010: 125).

Con este estudio sobre la experiencia en búsqueda del aura,

Benjamin hace evidente que el control es inversamente proporcional a la espesura de lo vivido, lo inesperado en combinación con el instinto dotan a las experiencias de palpitaciones, las revisten de ardor y, por ende, las tornan amenazantes para el sistema, porque dotan al individuo de mayor conciencia de sus facultades; la experiencias auténticas, en conclusión, son emancipadoras.

¿Es el cine documental una experiencia densa? Su fuerte compromiso con lo real lo ha alentado a transformarse en una voz poco complaciente, a evitar la irrelevancia y la pretensión de probarse si quiera el traje de la evasión. Pero lo innovador hoy es hacer de la cultura entretención, para ello se crean modelos de gestión aplicables en la administración de los recursos materiales y creativos para garantizar utilidades. Las pautas imperantes en la producción son importadas de los estudios de *marketing* y dirección empresarial. La tan anhelada industrialización del cine en Latinoamérica de lo que trata precisamente es de instaurar una lógica de mercado para controlar los procesos, los recursos y finalmente los discursos. En su proceso de profesionalización, el cine documental ha perdido espontaneidad, se ha dejado domesticar hasta hacerse peligrosamente predecible; en consecuencia, enfrentarse a él

significaría vivir experiencias cada vez más empobrecidas.

Si realmente existe consenso en que el cine documental como disciplina posee una tendencia a situarse del lado contrario del statu quo, en convertirse el mismo en *contraste dialéctico* del sistema que pretende denunciar, ¿por qué entonces la gran mayoría de películas que se estrenan anualmente en Latinoamérica delegan una y otra vez su propia formalización y producción a la lógica del mercado? Y es que el cine documental ejerce esta resistencia en la gran mayoría de los casos sólo discursivamente.

En el cine en general, y en el cine documental en particular, la tiranía de la novedad es salvaje, sobre todo por la voracidad con la que transforma el horizonte activo, normalmente a golpe de sentencias interesadas. La novedad triunfante trae consigo prestigio y en consecuencia poder. Las temáticas y las tecnologías en el cine padecen sus estragos lo cual se percibe de forma manifiesta en el lenguaje. Más allá de la irrupción llamativa de palabras como *lab*, *pitching* o *crowdfunding* –que exentos de traducción pretenden alejar cualquier vestigio de cotidianeidad–, lo importante es la autoridad que logran agenciar sobre las formas de producción, pues para lograr la

eficacia hace falta primero la modelización del control.

Si nos detenemos en los significados, todo concepto contrario al control carece de prestigio en la cultura occidental: caos, desorden, confusión, galimatías o anarquía… y combatirlo se entiende como progreso. Lo paradójico del cine documental es que precisamente su función, su propósito y su identidad están tentados por el azar, incorporar las eventualidades a la ecuación para interpretar el caos del mundo es su rasgo más emblemático.

En su libro *Elogio de la eficacia*, François Jullien resalta que la mentalidad occidental es pragmática y particularmente rígida, en general en la lógica procedimental hay poco espacio para la improvisación, la reflexión y los cambios. A la modelización, que no es otra cosa que una idealización, le sucede la ejecución, que a través del pensamiento y la voluntad va en búsqueda del camino más corto para lograr el objetivo trazado. Pero la realidad es mucho más compleja que el modelo aristotélico, ya que existen muchos otros factores que determinan el resultado de cualquier iniciativa que se oriente hacia la consecución de un fin. La sistematización de la aplicación de tareas frecuentemente deja fuera las incidencias y los imprevistos, y

con ello también las ocasiones, entendidas en este caso como oportunidades. Jullien en un momento de su ensayo dice:

> Me parece importante que en la época clásica el pensamiento griego haya procurado racionalizar el *kairós* para tratar de elaborar un dominio técnico de la ocasión. También me parece significativo que esta empresa, en algún punto, haya fracasado, en particular en el contexto aristotélico: la ocasión se resiste a ser capturada en ese mundo sublunar, por su inevitable imprevisibilidad, y, de *techné*, se convierte en *tuché*: pertenece al último recurso del azar, a la suerte (Jullien, 2006: 23).

Cabría preguntarse si la kairología ha logrado su objetivo más de dos mil años después o si seguimos en el mismo punto donde los griegos lo dejaron. Hasta el día de hoy las múltiples estrategias existentes siguen sin poder incorporar lo inesperado a su ecuación, y a pesar de ello continúan con su plan: la obtención de mayor control. Aplicar metodologías para la conquista de objetivos, en algo tan frágil como el trabajo con personas, es delicado y requiere precisamente un contrapeso para evitar el desequilibrio y ganar autenticidad, si interpretar la realidad es una premisa fundamental.

> Descartes en el *Discurso del método*: si está perdido en el bosque y no sabe hacia dónde dirigirse, debe tomar una orientación, aunque sea azarosa, y marchar «siempre lo más recto» que sea posible en el mismo sentido – finalmente un día terminará por salir de allí. (Descartes en Jullien, 2006: 16) .

El tránsito que el documental sugiere por el mundo es precisamente accidentado y requiere también de tiempo (¿improductivo?) para reflexionar, observar y vincularse con la porción del mundo que se esté intentando interpretar. El caos, el azar, el vagabundeo, el error, la duda, el titubeo y el repliegue son necesarios para que la experiencia del mundo alcance cierta consistencia; lidiar con ellos es parte del carácter del documental entendido como arte experiencial. A modo de metáfora –y de contraste a la estrategia metodológica de Descartes para salir del extravío– Benjamin dice:

> Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en el bosque, requiere aprendizaje. Los rótulos de las calles deben entonces hablar al que va errando como el crujir de las ramas secas, y las callejuelas de los barrios céntricos reflejarle las horas del día tan claramente como las hondonadas del monte. (Benjamin, 1982: 15).

Un materialismo atronador

Para Walter Benjamin un posicionamiento crítico al sistema consiste principalmente en la interrupción del progreso, en la perturbación de su evolución histórica, es decir, «hacer saltar el *continuum* de la historia». (Benjamin, 2007: 73).

Al preguntarse sobre la concepción de la temporalidad misma, surgiría una genuina reformulación que facilitaría la obtención de lecturas adecuadas del presente, que en su devenir perpetuo se presenta esquivo; Benjamin alentaba en ello un estado de alerta constante: «todo momento contiene una posibilidad revolucionaria» (Benjamin, 2008: 69), dice el filósofo.

Bajo esta perspectiva el pensador intercalaba premeditadamente el rol de filósofo con el de un materialista histórico. En consecuencia, Benjamin se veía como alguien que podía leer desde un distanciamiento necesario esa quimera de la sociedad moderna occidental que sustenta la linealidad histórica, entendiendo esta siempre como desarrollo y progreso, reforzando su aspecto procesual y transitorio del cuál es imposible escapar. Ése es el secreto de su permanencia, aunque para Benjamin también es el secreto de su ruina.

Michael Löwy describe así la tendencia histórica que capitanea el pensamiento político de Walter Benjamin: «Inspirado en fuentes marxistas y mesiánicas, utilizaba la nostalgia del pasado como método revolucionario de crítica del presente» (Löwy, 2003: 8). *El uso de la nostalgia como crítica* sirve efectivamente como premisa fundamental para el género

documental y abre el debate sobre si la obsolescencia es una condición que hay que evitar a toda costa o si es, al contrario de lo que el mercado recomienda, un campo sembrado de historias silentes, o mejor dicho, una sementera –en lugar de un cementerio– que los artistas debieran escudriñar para luego cosechar.

La filósofa chilena Elizabeth Collingwood-Selby (2009) en su libro *El filo fotográfico de la historia*, propone un neologismo que habría que incorporar al lenguaje para entender la desarticulación de la línea temporal que propone Benjamin: y este es la *presentización*. La activación de la historia pasada aún desperdigada por los campos del presente que se encuentran en reposo, esperando en su propia obstinación. Por ejemplo, la gran mayoría de la películas documentales sobre los atropellos a los derechos humanos cometidos por las dictaduras del cono sur, han entendido que el horror infringido a las víctimas es irrepresentable y que es más consecuente detenerse en las secuelas palpables que en pretensiones reconstructivas. La *presentización* va más allá de la mera resistencia al olvido, es una eficaz forma de reformular actualizaciones, reanimar los elementos desterrados a la dimensión obsolescente que no obstante yacen latentes. Y esto

nada tiene que ver con la reconstitución, con la representación de la historia entendida como una puesta en escena artificiosa, sino más bien con la búsqueda de los restos desperdigados, de los indicios de su contemporaneidad que, a modo de elementos testimoniales, refuerzan la idea de una línea histórica más ancha e imperfecta.

Cuando la gran poeta de Cracovia Wislawa Szymborska aconsejó a un grupo de jóvenes diciéndo que «la herramienta más importante para un poeta era la papelera» (Szymborska, 2016: 15), quería decir que las imágenes poéticas que sobreviven al paso del tiempo, librándose de la opresión que supone la novedad, pueden dar lo mejor de sí, todavía.

La imagen paradoxal

Las imágenes dialécticas de Benjamin son precisamente aquellas imágenes que alumbran como antítesis del progreso, y es el recolector quien las va espigando con el propósito de *desocultar* esas historias silentes que yacen en reposo: «la historia se descompone en imágenes, no en historias», dice el filósofo berlinés (Benjamin, 2007: 478).

Susan Buck-Morss inspirándose en el pensamiento de Benjamin, nos dice en su ensayo *Estudios visuales e imaginación global* que una de las figuras que han expuesto de forma más congruente las vulnerabilidades de la sociedad del progreso son las imágenes, debido principalmente a su independencia semántica que, a modo de protección, dificulta en algunos casos la instrumentalización que hace de ellas el poder, circulando con la inestabilidad necesaria para surcar prodigiosamente el mundo, muchas de ellas completamente fuera de control.

Buck-Morss considera que las imágenes al ser *evidencia de su realidad material*, logran emanciparse del sentido representativo que les asigna su creador, su usuario o su benefactor. La autora en consecuencia propone examinar los trazos del mundo que yacen en ellas para modularlas y redirigirlas después. Leerlas apropiadamente sería el cometido de los estudios visuales contemporáneos, encontrarlas sería función de quienes, impulsados por la formación, intervención y resignificación de las imágenes, las proyectan en este giro histórico.

> La globalización ha dado a luz a imágenes de paz planetaria, de justicia global y de un desarrollo económico sostenible; pero su configuración actual no puede

> llevarlas a cabo. El fomento de estas metas no se logra cuando se reacciona contra ellas, sino cuando se las redirige. La reorientación se convierte en la revolución de nuestro tiempo. (Buck-Morss, 2009: 22).

Buck-Morss ve en las imágenes reorientadas una posibilidad análoga de reformular la idea de verdad, puesto que el potencial de las imágenes de encauzar sus significados, distintos en cada nuevo contexto, se presenta inagotable. Allí irradia toda su capacidad de resistencia.

Las imágenes nos hablan de los modos de una época, es decir, son documentos culturales a la vez que documentos históricos –«y de barbarie», agregaría Walter Benjamin–, indistintamente que nazcan desde discursos documentales o ficticios. Los artistas-recolectores (¿documentalistas?) en concreto, al situarse en la bifurcación del arte y el documento, poseerían la facultad de distinguir y discriminar, como dice Benjamin, entre lo arcaico y lo histórico, «sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, no arcaicas» (Benjamin, 2005: 465), puesto que hay imágenes-documento veladas (históricas) y otras inertes (arcaicas).

El fotógrafo José María de Luelmo, en un artículo dedicado a la imagen dialéctica desde la práctica artística, sostiene que la

opacidad de una imagen-documento logra hacerse más transparente a medida que encontremos formas de sacarlos de su letargo aunque sea maltratándolos. De Luelmo en el texto cita a Riqueur:

> Como cualquier escritura, el documento de archivo está abierto a cualquiera que sabe leer; no existe, pues, destinatario asignado [...] Además, el documento que duerme en los archivos es no sólo mudo sino también huérfano; los testimonios que oculta se separaron de los autores que los «crearon»; están sujetos a los cuidados de quien tiene competencia para interrogarlos. (De Luelmo, 2007: 169).

Esta reflexión sirve tanto como para los archivos textuales como para las imágenes. Por mucho que se desee dirigir el sentido de una imagen o un documento, estos vagan por el mundo cargándose de historia viva proporcional a la distancia que los separa de su estreno, de su condición de novedad y, por ende, de la intencionalidad que lo puso en circulación. De Luelmo vuelve a Benjamin para redondear la idea con una metáfora fotográfica:

> «Leer lo que nunca ha sido escrito»: he ahí, en definitiva, la consigna que ha de guiar a quien hace historia. Porque nadie más está facultado para realizar una aguda "lectura entre líneas", que extraiga la carga significante escondida en los restos, únicamente él «dispone de un revelador lo suficientemente potente como para captar la imagen en todos sus detalles». (De Luelmo, 2007: 170).

La realidad material está compuesta por cúmulos de cosas provenientes de tiempos diversos, cruces entre tecnologías y herramientas obsoletas, ideas innovadoras emparentadas con teorías conservadoras, e instalarse en estas encrucijadas supone entorpecer tanto las fuerzas homogeneizadoras del pasado como las ensoñaciones del mañana, escribiendo así historia efectivamente.

Walter Benjamin describía de esta manera la práctica del materialista histórico devenido en recolector de imágenes dialécticas: «[Hay que] pasarle a la historia el cepillo a contrapelo» (Benjamin, 2008: 309), invitando a recopilar las imágenes que la historia dejó en los intersticios.

La cuestión aquí se plantea en términos de recogida de imágenes ya hechas, pero también en imágenes por hacer: ¿Cómo se crean imágenes históricamente activas, dinámicas, resistentes? La idea un tanto truncada de las imágenes dialécticas que Benjamin nos dejó –puesto que quedó inconclusa tras su muerte prematura pero también por su eventual inaprensibilidad–, induce particularmente a la búsqueda de una historia cristalizada en la superficie del mundo. Las imágenes se originan en la luz que las cosas

reflejan, las ideas, los textos y los significados están depositados en las sombras de lo visible que incrementan los matices del espectro y donde la imagen madura la idea de su inmortalidad.

Los materiales con que el cine se labra contienen la historia de su propio acontecer, una imagen apila los añicos de las historias que confluyen en ella misma, una historia *intramuros*: la historia de su materialización, de su formalización, la historia de la experiencia de su creación y cuyas posibilidades expresivas laten hacia dentro del reducto –en este caso de lo documental– agitando su constitución; y otra historia proyectada hacia fuera, esa gran historia interpretada en la representación que la imagen hace de lo real circundante. En ambas dimensiones históricas de la imagen, la concepción del tiempo lineal y abocada hacia el inalcanzable porvenir comienza a extinguir sus potencialidades con la erosión obsolescente, entonces pasa indefectiblemente con las imágenes del mundo algo similar a lo que acontece al *Angelus Novus*, la tempestad empuja desde el paraíso hacia el futuro mientras las ruinas se van acumulando a sus espaldas expulsadas a las orillas tras su furiosa iconoclasia. El ángel de la historia lleva su rostro girado hacia atrás, quizás en ese gesto se encuentra la única y minúscula posibilidad de

reparar los estragos del tiempo implacable.

Bibliografía

Belton, John (2002). «Digital Cinema: A False Revolution», *October*, núm. 100, pp. 99-114. http://www.jstor.org/stable/779094.

Benjamin, Walter (1982). *Infancia en Berlin hacia el 1900*. Madrid: Alfaguara.

___ (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

___ (2008). *Sobre el concepto de historia. Obras*, Libro I, vol. 2. Madrid: Abada Editores.

___ (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Itaca.

Buck-Morss, Susan (1995). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa/Visor.

___ (2009). «Estudios visuales e imaginación global». *Antípoda, revista de arqueología y antropología*, núm. 9. http://antipoda.uniandes.edu.co/view.php/135/index.php?id=135

Collingwood-Selby, Elizabeth (2005). *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Delbueno, Horacio Daniel (2010). «Walter Benjamin, redimiendo el materialismo histórico para una praxis revolucionaria». *Fundamentos en Humanidades*, año XI, núm. II, pp. 33-44. http://fundamentos.unsl.edu.ar/pdf/articulo-22-33.pdf

De Luelmo, José María (2007). «La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica». *Escritura e imagen*, vol. 3, pp. 163-176. http://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/30252

Eagleton, Terry (1998). *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Cátedra.

Foster, Hal (2008). *La posmodernidad*. Compilación y edición a cargo de Hal Foster. Barcelona: Editorial Kairós.

Hernández-Navarro, Miguel Ángel (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.

Jullien, François (2006). *Conferencia sobre la eficacia*. E-book. Buenos Aires: Katz editores.

Löwy, Michael (2003). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: FCE.

Mouesca, Jacqueline (1988). *Plano secuencia de la memoria de Chile: Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones La Litoral.

Usleghi, Alejandra et al. (2010). *Walter Benjamin. Culturas de la imagen*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Yndio do Brasil: Montaje, historia, imagen y (des)significación

Óscar Guarín Martínez[1]

Resumen

El análisis de la película de Sylvio Back, *Yndio do Brasil*, es el *leit-motiv* por medio del cual se reflexiona sobre las relaciones posibles entre el montaje fílmico, particularmente el *found footage*, con las formas y procedimientos bajo los cuales la historia construye su inteligibilidad. Las operaciones cinematográficas empleadas por Back no son solamente formas de hacer cine, sino que se constituyen también como procedimientos metodológicos mediante los cuales es posible pensar la historia con (y a través de) las imágenes, y que acuden a la fractura, a la movilización, al choque, a la contradicción y a la colisión de sus sentidos. El artículo propone realizar un análisis del filme a partir de las operaciones desarrolladas por Back y profundiza en los efectos que dichas operaciones tienen sobre conceptos tales como el tiempo, el

montaje y la inteligibilidad.

Palabras clave: *Found footage*, montaje, anacronismo, teoría de la historia.

Abstract

The analysis of Sylvio Back's film *Yndio do Brasil* is the leit-motiv through which we reflect on the possible relations between the filmmaking, and particularly *found footage*, with the forms and procedures under which history builds Its intelligibility. The film operations used by Back are not only ways of making films, but also constitute methodological procedures through which it is possible to think history with (and through) the images, going to the fracture, the mobilization, the shock, the contradiction and the collision of their senses. This article proposes to make an analysis of the film from the operations developed by Back and delves into the effects that these operations have on concepts such as time, assembly and intelligibility.

Key words: *found footage*, montage, anachronism, theory of history.

Resumo

A análise do filme de Sylvio Back *Yndio do Brasil* é o motivo através do qual se reflete sobre as possíveis relações entre a montagem fílmica, particularmente o *found footage*, e as formas e procedimentos com os quais a história constrói a sua inteligibilidade. As operações cinematográficas usadas por Back não são somente formas de fazer cinema, mas também se constituem em procedimentos metodológicos através dos quais é possível pensar a história com (e através de) imagens, acudindo à quebra, mobilização, o choque, à contradição e a colisão dos sentidos. O artigo propõe, então, realizar uma análise do filme partindo das operações desenvolvidas por Back e aprofunda nos efeitos que as ditas operações têm sobre conceitos tais como tempo, montagem e inteligibilidade.

Palavras-chaves: *found footage*, montagem, anacronismo, teoria da história.

A manera de preámbulo

Las imágenes sobre la Amazonia fueron constituidas por un régimen de inteligibilidad que se encuentra fuera de ellas mismas. Lo que dice de estas imágenes pertenece al imperio de

lo discursivo, de los enunciados, lo que hace que sus contenidos sean inteligibles desde configuraciones de sentido específicas: como registros de viaje, como imágenes etnográficas, como imágenes científicas, como imágenes exóticas. Así, dichas imágenes configuran un acontecimiento que opera desde el registro de lo discursivo que las aprisiona y determina, que las delimita y las fija. Éstas difícilmente escapan de esa determinación enunciativa. Como registro de la alteridad se constituyen en enunciado, en fragmento que opera como pieza argumentativa, o demostrativa, o testimonial. Pero, ¿qué hay de aquella presencia que muestran? ¿De aquel aparecimiento que exponen? ¿Y qué sucede si aquellas condiciones enunciativas en las que se encuentran inscritas son transformadas, alteradas, o incluso eliminadas? Lo que queda de eso es el objeto des-significado. Es lo que Benjamin va a llamar «imágenes dialécticas», es decir, imágenes abiertas, inconclusas, porque su inteligibilidad ya no es posible. Insertas, como están, en regímenes de representación verticales y jerárquicos, estas imágenes ocultan en su espesor grafías y trazos de otros sentidos posibles que, en muchos casos, subvierten su propia significación y trascienden a la mera representación. Pero, ¿cómo fracturar esas imágenes para que

sean otros sentidos los que emerjan de ellas?

Esto es precisamente lo que el filme *Yndio do Brasil* (1995), del director brasileño Silvio Back, propone. Mediante una interesante experimentación cinematográfica, que acude al uso de operaciones tales como la *compilación fílmica* y el *found footage*, Back nos conduce a una fractura de los sentidos y significados de este tipo de imágenes, y revela su inestabilidad y su «impermanencia». Y no sólo eso. Su propuesta, tanto en sus procedimientos como en sus resultados, se aproxima de manera interesante al trabajo de la historia. No al de una historia lineal y cronológica, explicativa, o interpretativa. Más bien hace referencia al proceso de la historia propuesto por Benjamin, llena de saltos, desfases, retornos, desapariciones y anacronismos. Mostraremos, entonces, cómo estas operaciones cinematográficas empleadas por Back no son solamente formas de hacer cine, sino que se constituyen también en procedimientos metodológicos por medio de los cuales es posible pensar la historia con (y a través de) las imágenes, acudiendo a la fractura, a la movilización, al choque, a la contradicción y a la colisión de sus sentidos. En fin, a su «plegado dialéctico».[2]

1.

«El único indio bueno es el indio filmado». Con este epígrafe inicia el filme de Silvio Back *Yndio do Brasil*,[3] realizado en 1995.[4] Es su inicio, pero también es su punto de llegada. A lo largo de setenta minutos, el espectador se sumerge en una miríada de imágenes de procedencias tan diversas en sus orígenes cuanto variadas en su temporalidad. *Yndio do Brasil* es un film realizado a partir de materiales de archivo en el que Back, mediante una cuidadosa revisión del pasado fílmico sobre la Amazonia, rescata fragmentos de fuentes cinematográficas y registros imagéticos realizados a lo largo del siglo XX. Su revisión, acumulación y actualización ponen en evidencia la ingente cantidad de imágenes que la selva propició desde los más variados lugares de conocimiento y con los más diversos intereses: desde películas con serias intenciones científicas, pasando por las de entretenimiento de diversa gama y calidad, hasta aquellas de carácter propagandístico, en que el Estado resultaba ser el gran protagonista y la inserción de los indios en la vida civilizada su principal argumento.

En efecto, las imágenes compiladas por Back son rescatadas del olvido y, al ser sumadas y encadenadas retratan, por medio de

la exposición de un régimen absoluto del cliché, la execrable discriminación sufrida por los pueblos indígenas en Brasil, y muestran la manera como el cine ha reforzado el prejuicio que la sociedad tiene sobre ellos:

> La filmografía de los últimos noventa y tantos años, vista y re-vista a la distancia, y despojada de las pasiones e intereses contemporáneos, denuncia aquel cuadro tan sintomático como constreñidor de cómo el indio romantizado o demonizado por la iglesia y los historiadores, por la literatura y las artes plásticas, así como decodificado en el celuloide, es víctima de la misma tendencia discriminatoria que cristaliza su efigie desde el Descubrimiento".[5] (Back, n.d.)

No obstante, lo que Back realiza con esas imágenes lo distancia sustancialmente de la mera (re)presentación del indio en el cine. Son indios de todos los tiempos, de todos los lugares: indios imaginados, indios reales, indios inventados, indios-actores, actores-indios, indios producidos por la publicidad, indios objeto de campañas de sanidad, de educación, de evangelización. Ante la avalancha incesante de imágenes reunidas por Back, la frontera entre lo que la imagen presenta y lo que representa se disuelve, y deja en evidencia que «lo real» y su representación son cuestiones que se entrelazan íntimamente en torno de la imagen del indio; son capas que van unidas y, difícilmente, la una deja de intervenir sobre la

otra: «El cine no paró jamás de extraer de su cuerpo y mitología fotogramas, ya de puro extrañamiento, ya de indescifrable prejuicio, y muchas veces una mezcla de idilio y de usurpación etnocéntrica de una cultura "perdida" por la civilización», dice Back.[6] No es la representación lo que le interesa. La potencia de su crítica proviene precisamente de este efecto de acumulación que produce el exceso –de representación, de estereotipo, de cliché–, y que pone en evidencia la inocuidad de la pretensión realista de las imágenes, pero también su falsa inocencia, mostrando aquella «sobre-exposición que sub-expone» a la que se refiere Didi-Huberman, cuando señala de qué manera el exceso de imagen crea el efecto contrario al de su presentación: acaba por ocultar e invisibilizar (Didi-Huberman, 2011: 42).

Imagen 1



Montaje realizado a partir de los fotogramas iniciales y finales de las primeras escenas del filme.

Back declara su filme como «des-ideologizado», y su intencionalidad va más allá de la mera denuncia política. Esta des-ideologización, no obstante, no se equipara con una pretensión de neutralidad. Más bien se relaciona con un posicionamiento político manifiesto numerosas veces por el cineasta, que no se inclina ante el «mirar apacentador del Estado, las religiones, la academia, o el poder político del momento» (Heller, 2012). Al hablar de un cine des-ideologizado

hace referencia específica a un cine que pretende situarse distanciado de las estructuras de poder que producen las significaciones de las imágenes; es por ello que apunta a señalar las contradicciones que emergen entre los personajes y las situaciones retratadas (Kaminski, 2012: 186). En ese camino, el filme expone más bien una paradoja que revela algo mucho más interesante:

> la fimografía sobre el indio es planetaria e inconmensurable [...] nuestro indio es de lejos el "primitivo" más disfrutable en el exterior, exactamente por ser el único cuya sobrevivencia y cultura simbolizan una resistencia pertinaz a la agresión de la sociedad blanca –autora de su desaparición o de su integración, caras perversas de la misma moneda.[7]

No es sobre si son imágenes verdaderas o verosímiles, si son buenas o malas, ni aún si son caricaturas o simples simulacros. Se trata más bien de evidenciar con el exceso de imágenes que, en lugar de revelar, éstas ocultan e impiden ver. Imágenes que al mismo tiempo que muestran encubren, fijan y «cristalizan», y donde la representación acaba por desplazar e imponerse al objeto representado.

En la superficie, estas imágenes son el registro de un prejuicio sistemático y estructural sobre los indios. No se trata de una invisibilización que la oculte. Como lo muestra Back, los indios

han sido objeto –y objetivo– del cine de una manera intensa e incesante. Por el contrario, en su exceso de exposición el prejuicio se naturaliza. Lo que resulta interesante es que esta suma de heterogeneidades –multiplicidad de pueblos, pero también aquel collage de tomas reales, ficticias, alegóricas, irónicas, ridículas– que se encuentran disgregadas en distintos medios, circuitos y archivos, al ser juntadas, resultan incompatibles. Los indios del filme de Back –una diversidad y una multiplicidad inaprensible e incomprensible– son reducidos a uno solo: *Yndio do Brasil*, sustantivo en singular, que condensa para él todas esas tensiones y contradicciones. Se trata así de un desvanecimiento, de una disolución en la homogeneización, y homogeneizar no es otra cosa que sintetizar la multiplicidad en Uno. Esencializar. Sin embargo, esa esencialización a la que Back somete su material resulta, a todas luces, incómoda, ilógica, incongruente. Así es como quiebra la representación, enuncia su banalidad, muestra su superficialidad y revela su inconsistencia. Este, sin duda, es el movimiento más audaz que propone su filme.

Imagen 2



Montaje realizado a partir de los fotogramas iniciales y finales de cada escena del filme.

2.

Quisiéramos ahora profundizar en un doble movimiento propuesto por la cinta de Back, y que resulta interesante. Por una parte, Back procede desde lo que podríamos señalar como un hacer «histórico» en su sentido más tradicional, y que hace referencia a un intenso trabajo de archivo, aquel de ir a las fuentes, seleccionar, compilar y extraer, operaciones todas

realizadas por el trabajo de la historia y del historiador. Las imágenes obtenidas por Back son resultado de una intensa pesquisa desarrollada en archivos y filmotecas tanto brasileras como norteamericanas, que lo conducen a recopilar un importante acervo documental y filmográfico que abarca toda suerte de filmes, desde aquellos de expedición y etnográficos, pasando por películas de ficción y aventuras, hasta aquellos de campañas estatales y comerciales de televisión. El universo de fuentes que Back logra conciliar es bastante amplio y variado, sin embargo, su importancia no radica tanto en la acumulación de imágenes para desarrollar una historia del cine, como en el uso que hace de esas imágenes, y que tiene que ver con el segundo movimiento que propone: el uso que hace de esos fragmentos, que resulta radicalmente anacrónico y a-histórico, de intervención y de montaje, desligándolos de todo intento de coherencia, de explicación y de inteligibilidad, operación propia del artista.

Esta tensión, entre un pasado recuperado y un pasado intervenido propuesta por la película, llama poderosamente nuestra atención, pues se trata de un trabajo histórico, pero en un sentido diferente: no se interesa por desentrañar y explicar sino por dislocar y poner en contradicción. En efecto, la

conjunción de estos dos movimientos –de actualización y de intervención– se encuentra mediada por la manera en que los registros son dispuestos y presentados, y por la forma en que realiza sobre esos registros una serie de operaciones que conducen a la suspensión de su funcionamiento original.

El montaje cinematográfico realizado por Back se inscribe en una práctica cinematográfica relativamente marginal, aún en tiempos recientes. Se trata de la *compilación fílmica* o *found footage*, metraje encontrado, práctica cinematográfica que podría ser definida más como una operación, una acción, antes que como un género cinematográfico. Y al decir que es una operación no se hace referencia tan sólo a una metáfora, es una descripción literal de una práctica en donde «se abre y se revisa un cuerpo para alterar algo, para quitar o agregar, se lo toca, se lo deja marcado con una cicatriz, o una prótesis, o un injerto, pero nunca se lo abre para dejarlo tal y como estaba» (Wolf, 2010: 14). En esencia, el *found footage* se refiere a la realización de filmes «conformados mayoritariamente por fragmentos de metraje ajeno, que se apropia y se presenta en una nueva disposición» (Weinrichter, 2009: 12). Se trata de una operación mediante la cual, fragmentos de otras cintas son hallados, rescatados, «reciclados y reinscritos en nuevas redes

de signos y significaciones» (Bourriaud, 2004: 13), con una intencionalidad declarada: hacer emerger de las imágenes sentidos que ponen en tensión aquello que estaban destinadas a mostrar en un comienzo (Leyda, 1964: 13–14). Se trata de la liberación de los funcionamientos políticos, ideológicos y estéticos que estas imágenes tenían originalmente.

Surgida con el nacimiento mismo del cine, esta práctica tuvo un desarrollo importante en manos de los artistas vanguardistas y los constructivistas rusos de los años veinte y treinta, que encontraron en ella sugerentes posibilidades de llevar la imagen a otros estados.[8] A pesar de sus potencias y posibilidades estéticas fue, sin embargo, una práctica marginal que se restringió al uso que de ella hicieron cineastas y artistas experimentales, y durante mucho tiempo fue considerada como una práctica menor y hasta censurable, por el hecho de utilizar obras realizadas por otros.[9] En los años sesenta este tipo de cine fue catalogado por Jay Leyda como películas de compilación, caracterización que, aunque significativa, resultaría insuficiente para dar cuenta de la gran variedad de producciones y modos de realización, ya que reducía esta práctica a la mera construcción narrativa hecha con fragmentos de archivo. Al comenzar los noventa, William Wees definió, a

partir de sus formas de montaje, tres categorías que se han usado convencionalmente para caracterizar el *found footage*: el *cine de compilación*, que apela a la estética del documental basada en los aspectos realistas del metraje encontrado y a la narrativa como forma de articulación; el *collage film* como una variante de la vanguardia modernista orientada a la experimentación estética y a la exploración de otras posibilidades de las imágenes, y el *cine de apropiación* que hace referencia a una interpretación posmoderna del archivo como simulacro (Wees, 1993: 32–48).[10]

Al acudir a una suerte de acumulación de imágenes y sobreposición cinematográfica, Back compila cintas y extrae de ellas aquellos fragmentos que le resultan significativos. Se describe a sí mismo como un «traficante de fotogramas», y este apelativo «criminal» no es gratuito (Heller, 2012). Robo, asalto, secuestro, rapto son todas palabras asociadas con la operación que Back realiza sobre los fotogramas, y que podría entenderse como un movimiento simultáneo de apropiación y de expropiación: apropiación de fotogramas, de fragmentos, de pedazos que son dislocados de su contexto original, y que configuran un nuevo archivo, no de procedencia, no cronológico ni tampoco de acontecimientos. Más bien en su emergencia, su

presentación y su encadenamiento se evidencia una intencionalidad clara de configurar una nueva memoria, o al menos, una desconfianza sistemática hacia aquello fijado por el valor del fotograma en cuanto documento-monumento del pasado.[11] El proceso, sin embargo, involucra también la expropiación de su sentido, de su originalidad y de su significado. Se trata de una relación singular con el archivo, en cuanto a que aquellos fragmentos expoliados de su origen configuran una nueva memoria, o al menos, una suspensión de esta.

La organización y disposición de estos fragmentos a lo largo de la película es caótica y se encuentra atravesada por una discontinuidad intencional, a través de la cual disuelve cualquier pretensión cronológica, narrativa y descriptiva, y deja únicamente a las imágenes su papel conductor.

Las elecciones de Back, en efecto, son deliberadas y pueden pensarse como una operación que desliga a las imágenes de los hechos presentados, y producen inevitablemente unas relaciones singulares que apelan constantemente a la historia. No obstante, no hay una narrativa lineal, más bien el montaje cinematográfico –la acumulación– funciona como una operación

donde son las imágenes mismas las que, en una suerte de dialéctica permanente, se suceden unas a otras para construir –o de-construir– su significación. Aunque estas oposiciones emergen de manera continua, no se trata, sin embargo, de resolverlas. No es la interpretación de las imágenes lo que importa a Back. Lo que busca es, con esa tensión creciente generada por la sucesión incesante de imágenes, abrir su significación. Su intención es dejarlas en suspenso, y esto lo consigue con el exceso. Para Back una sola imagen no es suficiente. Es necesario, entonces, agruparlas y encadenarlas aleatoriamente para presentar de ellas su naturaleza paradójica, sus significados inestables. Es un revelar por adición, y cuyo sentido último sólo es percibido mediante esta ingente acumulación de imágenes. Este resultado es producido a través del montaje que Back realiza, no solamente en términos cinematográficos sino también en términos de constitución del acontecimiento histórico al que alude: la constitución del indio.

Imagen 3



Montaje realizado a partir de los fotogramas iniciales y finales de cada escena del filme.

La potencia de la cinta de Back, sin duda, se encuentra en el tipo de montaje que realiza: por un lado, se orienta hacia una *afectación intelectual*, dirigida a cuestionar el imaginario, la representación y el saber. Aunque acude al lenguaje documental, se orienta a *excavar* y a *dislocar* los posibles sentidos de la imagen. Esta suerte de *excavación* se realiza a partir del análisis de las capas de imágenes, como en una arqueología, para hacer visible aquello que no ha sido visto, y

para mostrar, con nuevos encadenamientos, sentidos que entran en conflicto con aquellos originalmente asignados (Bernini, 2010: 35). De otra parte, podríamos señalar que en su forma anacrónica y casi aleatoria de sucesión de imágenes, la película procura una *afectación sensorial* que hace emerger tensiones en los estatutos epistemológicos y políticos –la etnografía, la alteridad, la historia, por citar algunos– sobre los cuales se asienta la producción de imágenes. Esta operación propone, no sólo la intervención estética para producir el desacomodamiento y la disolución de los sentidos de las imágenes, consideradas tradicionalmente como datos inteligibles y factuales de procesos históricos, sino que también pone en suspenso la inteligibilidad del proceso de su aparecimiento y producción.[12]

En este punto es necesario destacar la singular relación que tiene el *found footage* con el pasado, una relación que no se encuentra mediada por la historia ni por los historiadores. Más bien es la experiencia directa del artista/realizador con aquellos objetos del pasado la que produce una serie de experiencias que escapan a la historicidad de ese encuentro. Construido de desechos, de fragmentos cuidadosamente buscados, seleccionados y articulados por el montaje, operando desde

«una estética de la ruina» como describe Catherine Russell (Russell, 1999: 238), el *found footage* parece deber una cierta deferencia a sus fuentes originarias, a esas «cosas del pasado», aunque no hay tal, porque el encuentro de aquello que estaba destinado a perderse no perdura. Y esta es una de las grandes paradojas de esta práctica: opera desde una estética de la conservación, porque rescata –al reproducir, refilmar y remontar– el material original, pero a la vez lo de-construye porque es esa misma preservación la que lo transforma. Se trata de una restauración que no conserva (Bernini, 2010: 28). Las imágenes halladas son sometidas a nuevas combinaciones que cambian, corroen y desplazan sus sentidos originales, que revelan «un reconocimiento de la autonomía de las imágenes separada de sus orígenes históricos» (Russell, 1999: 308). Mediante el montaje, la imagen es tensionada, se le hace escapar de su historicidad, se fractura esa relación naturalizada con el pasado. Para Sergio Wolf, este movimiento es una operación «anti-nostálgica» pues la alteración transforma, y evita así el congelamiento de los significados (Wolf, 2010: 12).

Podríamos señalar que el conjunto de estas operaciones establece una relación entre historia e imagen mediada por el tiempo, pero en una relación no articulada y bastante inestable,

conflictiva y dinámica, que entra en permanente colisión. El tiempo de la imagen alude a fenómenos policrónicos y heterocrónicos –tiempos diferenciados pero simultáneos, que generan la experiencia anacrónica de la imagen–, y que resulta irreductible al tiempo lineal de la historia (Didi-Huberman, 2009: 75–77). Esta imposibilidad ha sido sorteada con concepciones de tiempo sostenidas en las ideas del progreso incesante, el tiempo unidireccional y el sentido único del devenir histórico; una suerte de teleología a la que la historia, a pesar de sus propios esfuerzos críticos, se aferra. La superposición de temporalidades que atraviesa a la imagen anuncia, por el contrario, una experiencia de tiempo que irrumpe a contramano del instaurado tiempo evolutivo y continuo de la historia (Benjamin, 2010: 57–59), y revela un funcionamiento del tiempo caracterizado por saltos, inversiones y fragmentación, desplegando no sólo una proliferación de anacronismos, sino también una multiplicidad de modalidades del tiempo que entran en choque con el historicismo: la reminiscencia, la decadencia, el retorno, la suspensión (Ranciere, 2011: 49).

En efecto, en el filme de Back, el anacronismo emerge de manera constante y permanente; conduce al espectador a un

caótico viaje en el tiempo, que avanza, que retorna, y que al final se disgrega, porque ya no se sabe a qué momento corresponden las imágenes. En esto es parte fundamental el montaje sonoro que está conformado, además de por el sonido original de las películas, por una serie de poemas escritos por el cineasta, así como por una igualmente heterogénea serie de músicas populares que tienen al indio como objeto: «Durante la investigación para el filme, me di cuenta de que la música popular usó mucho el tema del indio y acabó reproduciendo la misma mirada prejuiciada, idílica, racista y discriminatoria que el cine pasa», dice Back.[13] El sonido, sin embargo, no se encuentra sincronizado, lo que crea la misma tensión que procede de las imágenes. Emerge de forma inesperada y otorga una separación ostensible entre lo que se ve y lo que se escucha. Esa intencionalidad es explicada por Back: «Gusto de hacer ver al espectador dos filmes al mismo tiempo: un filme de imagen y uno de sonido, sin un acoplamiento forzado entre las dos cosas».[14]

Para Vertov el montaje era la estrategia para desvelar la verdad –*pravda*– de lo filmado. Lo filmado no se encontraba tanto en los registros fílmicos como en el orden y la organización de las escenas, la alternancia de los planos y, en fin, en aquello que se

montaba en la sala de edición, que no era otra cosa que el tiempo de la película. Señalaba Vertov que de la conjunción de dos imágenes que se seguían una a otra se producía una relación de causa y efecto entre ellas, siendo atravesadas por un proceso dialéctico; las imágenes así entendidas no eran medios transparentes a través de los cuales pudiese verse el mundo, más bien resultaban materiales opacos cuya inteligibilidad sólo era posible ser hallada con el montaje (Vertov, 1973: 100–102). Este concepto de montaje, no obstante, opera de manera inversa en la cinta de Back: si el montaje para Vertov era un procedimiento de construcción de la verdad cinematográfica mediante el uso dialéctico de las imágenes, en el filme de Back esta relación es de-constructiva. Es decir, más que montaje, la operación llevada a cabo por Back consiste en desmontar las imágenes de sus condiciones originarias y fracturar su relación con aquello que refieren, y apuntan, principalmente, a evidenciar los sentidos inestables de las imágenes, al hacerlas participar en combinaciones virtualmente inagotables.

En este punto, es inevitable hacer referencia a las ideas sobre el montaje propuestas por Benjamin, no tanto para explicar la función dialéctica de las imágenes en el cine, como para

comprender el funcionamiento mismo de ellas en relación con el trabajo de la historia. Hay una clara conexión entre el significado del montaje para el cine y el montaje de la historia en cuanto a que sus elementos, objetos y hasta procedimientos, comportan un mismo sentido: la emergencia de lo impensado que permite abrir hacia nuevas significaciones y relaciones del (y con) el pasado, así como crea la posibilidad de repensar la relación de sus materiales –las fuentes– a través de los cuales ese pasado es percibido y pensado.

El montaje para Benjamin no es una estrategia meramente narrativa sino un modelo teórico de conocimiento de la historia. En efecto, Benjamin señala que la constitución del objeto histórico es un proceso mucho más complejo que el planteado por el historicismo positivista de ir al pasado y recoger su saber, como quien cosecha. Este proceso no es lineal ni pacífico, pues está hecho de saltos, desfases y dispersión. Ante ello sólo es posible ingresar por el fragmento, por lo que resta olvidado y desechado. La manera de disponer esos fragmentos no se hace, sin embargo, mediante la colección de ruinas, como en un museo, como en un archivo. Se trata, más bien, de poner en movimiento esos fragmentos, procedentes de tiempos diversos, a través de su choque, de su contradicción, de su colisión, de su

«plegado dialéctico». Lo que emerge en este choque es lo que Benjamin precisamente entiende por imagen:

> No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Solo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. ▪ Despertar ▪ [N2 a, 3]. (Benjamin, 2004: 464).

La imagen que emerge de esta colisión produce una fulguración, que es la única luz posible que hace visible la autenticidad de las cosas, aunque dicha fulguración apenas si perdura: «Imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación» (Benjamin, 2004: 465). Ese tiempo que emerge en dicha fulguración es un tiempo acrónico, que no dura ni permanece; es la suspensión que inmoviliza momentáneamente. De esta forma, el montaje es un proceso dialéctico, mas no en el sentido de Vertov de una dialéctica que sintetiza, sino una que pone en suspenso. La imagen producida en dicha suspensión es la imagen dialéctica que es la detención del movimiento del pensamiento (Benjamin, 2004: 478). El montaje para Benjamin, entonces, es un proceso

de colisión permanente, de choque e inestabilidad, donde las imágenes liberan al tiempo de su cronicidad y hacen visible apenas por breves momentos aquello que es imperceptible en él: el intervalo. En este sentido, más que una operación de creación de secuencias y continuidades, el montaje es una operación que crea hendiduras, interrupciones, y que en lugar de evidenciar lo que hay, muestra lo que falta, evidencia la separación y la distancia, y acerca, al mismo tiempo, lo que se encuentra separado (Bloch, 2011: 26).

Para Benjamin la alusión al montaje significa, simultáneamente, pensar en el desmontaje. No se monta sin antes desmontar. Y en esto procede mediante la *disociación*, que no es otra cosa que convertir en fragmentos lo que en apariencia constituye una unidad, una continuidad. La *disociación* opera así, no solamente en el material –la fuente– como en el tiempo mismo, que es el tiempo de la historia. El montaje emerge como operación de conocimiento histórico en la medida en que caracteriza y constituye el objeto de este conocimiento. Se trata de «desmontar» la historia misma, y de «remontarla» como un conjunto de tiempos heterogéneos (Didi-Huberman, 2008: 175).

Retornando al filme de Back, podríamos decir que el proceso de desmontaje y remontaje al cual somete las imágenes es una operación de «hacer ver», que establece a través de las imágenes conexiones impensadas, y que hace emerger, de manera constante, la paradoja. Lo inaudito disgrega y disocia, a la vez que crea e inventa nuevas relaciones. El montaje crea configuraciones siempre permutables, crea dislocaciones incesantes y revela la diferencia y la heterogeneidad, lo que permite la aparición de nuevas vecindades no pensadas. Al poner en interacción coexistencias imposibles y relaciones no cronológicas, muestra la inestabilidad de las asociaciones y suspende el curso de la representación. Así, el montaje permite diluir el tiempo cronológico en uno crónico, donde la simultaneidad y la multiplicidad hacen emerger las singularidades, que elevan a paradoja la imposibilidad de la continuidad. La operación central del montaje desarrollado por Back consiste, entonces, en abrir antes que en ordenar; permite y busca la irrupción del caos para desde el cual establecer relaciones impensadas. Este es un movimiento que satura y dispersa, en cuanto deshace el ritmo continuo y progresivo de la narrativa histórica. No existe una línea única de progreso, sino series onmidireccionales. Al abrir el tiempo, el montaje

abre también a una infinitud de posibilidades, y devienen en un conjunto rizomático de bifurcaciones, «donde cada objeto del pasado coloca su historia anterior y su historia ulterior» (Didi-Huberman, 2008: 153).

A manera de epílogo

Todo empieza con un encuentro, con el hallazgo de un fragmento, de una modesta ruina de imagen. Un encuentro donde confluyen dimensiones múltiples y simultáneas. Por un lado se trata del hallazgo de series de imágenes fragmentadas y dispersas en infinidad de archivos, que al ir siendo encontradas y acumuladas van configurando un acervo, incompleto y fragmentado también, de pedazos de tiempo de otros tiempos, de registros de otros encuentros. Como en un juego de espejos que reproduce infinitamente su reflejo, el encuentro se extiende al infinito, evidencia la imposibilidad y la incertidumbre de la existencia de un encuentro primigenio, de un encuentro original. Encuentro de otros encuentros, este se manifiesta en otro nivel también: esos fragmentos de imagen son fragmentos de memoria que han quedado relegados al olvido, porque han cesado de irradiar su rememoración. Extraídos de su silencio, al

ser dispuestos de nuevo para ser vistos, inician –¿restablecen?– su existencia y actualizan el presente, aunque sus efectos ya sean otros. Se trata de un encuentro con el pasado a todas luces complejo: los tiempos atrapados en las imágenes emergen en un tiempo que ya no es el suyo, que ha cesado, pero que, a su vez, las transforma en presente inmediato. La imagen, vista y re-vista, una y otra vez, crea un efecto anacrónico del cual es vano escapar, pero que, en suma, es lo que establece su potencia. Aunque las imágenes estén allí, esa acción de rescate, de salvamento, es una quimera porque la experiencia de su registro es única, irrepetible. Queda apenas como una huella el testimonio de la imagen, su contenido, que tampoco sobrevivirá como tal. Se rescata para transformar, para dotar de nueva significación, para elaborar un nuevo sentido. El rescate de ese fragmento significa la muerte de esa imagen y el inicio de ella con una existencia nueva. Así opera el *found footage*, así funciona la historia también.

Se trata, en suma, de una operación por medio de la cual las imágenes son desposeídas de su propósito y se abren a connotaciones totalmente imprevistas e impensadas. Desmontaje y de-construcción son, así, acciones que resultan simultaneas para el *found footage*, «desterrando para siempre

al exilio de la teoría más reaccionaria aquello de la pureza del lenguaje» (Wolf, 2010: 16). Por otra parte, en el *found footage* no hay una fase privilegiada –ni la escritura, ni la filmación, ni el montaje–, sino que todas ellas operan según intensidades y fuerzas producidas por aquel encuentro del registro con la idea que desemboca en lo impensado: «Tenemos que *el encuentro* –o *found*– sólo define que hubo algo que disparó un hacer, pero no revela nada sobre lo que después terminará haciéndose» (Wolf, 2010: 13).

Esta serie de operaciones son las que permiten en el filme de Back la localización –o la deslocalización, mejor– del discurso etnográfico como punto de vista en la narrativa de las películas sobre los indios, y que incluso lo acercan al lenguaje surrealista donde lo real se cuestiona y emergen otras percepciones de manera subsecuente: lo irreal, lo imaginado, la ficción, el inconsciente. El material fílmico empleado por Back es tensionado a partir del conglomerado de fuerzas que atraviesan su producción –el colonialismo, las relaciones desiguales de poder, la estética del exotismo, la constitución del Estado, entre otras– a través de una dialéctica de la suspensión que no conduce a la síntesis, y que en su lugar abre su significación para una multiplicidad de sentidos: en última instancia, no se

trata de definir un ser esencializado del indio registrado en los filmes, sino de mostrar, precisamente, su movilidad, su fugacidad, su inasibilidad y su polisemia. Estas intervenciones a las imágenes originales, y su eventual transformación, destacan una de las cuestiones más controversiales que propone el *found footage*: la de tensionar y poner en crisis la idea misma de obra, de autoría, porque sus objetos no son un material en bruto, sino materiales que ya han circulado, que ya han sido «informados» y significados por otros. El aspecto central suscitado por el *found footage*, y al cual apela Back, tiene que ver con la abolición de la distinción entre producción y consumo, y con el cuestionamiento tanto de la idea de originalidad –un «estar en el origen de…»–, como de la de creación –un «hacer a partir de la nada»–. Lo que esta practica suscita es, más bien, la necesidad de inventar nuevos protocolos de uso para los modos de representación determinados de las imágenes, la invención y creación de nuevas maneras de servirse de formas y objetos ya dados, y la invención de nuevos itinerarios a través de la cultura. Según Bourriaud, se trataría de desvelar el carácter, no ya de producción y reproductibilidad técnica de las obras, sino más bien de las condiciones de su posproducción y de su naturaleza

posautoral:

> Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción. «Las cosas y las ideas», escribe Gilles Deleuze, «brotan o crecen por el medio, y es allí donde hay que instalarse, es siempre allí donde se hace un pliegue». La pregunta artística ya no es: «¿qué es lo nuevo que se puede hacer?», sino más bien: «¿qué se puede hacer con?». Vale decir: ¿cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano? (Bourriaud, 2004: 13).

Esta experiencia cinematográfica desarrollada por Back resulta interesante por cuanto, además de la manera en que interviene y resignifica el material fílmico, constituye la compilación fílmica, el *found footage*, en un procedimiento metodológico que permite, por un lado, (re)pensar la historia con y desde las imágenes, y por otro, tensionar y fracturar significaciones, no sólo de las imágenes, sino también de los conceptos. El montaje/desmontaje funciona como una operación dialéctica que conduce a la puesta en suspensión, a la inversión y al desdoblamiento de conceptos y problemas propios de las ciencias humanas, y establece interesantes relaciones con el arte, la antropología y la historia. Ya Catherine Russell llamó la atención sobre la manera en que esta práctica utilizada por

Back, y por otros más, como se ha visto, se ha constituido en una herramienta importante para la etnografía experimental al permitir establecer una interrupción de la narrativa en cuanto sistema simbólico, que desdobla, abre pliegues, fractura sentidos, crea fisuras (Russell, 1999: 240). Este movimiento de montaje/desmontaje permite pensar nuevas dimensiones en la naturaleza móvil de las imágenes y sobre la manera en que producen múltiples y simultáneas inteligibilidades. Al entrecruzar cuestiones centrales tales como el tiempo, la narrativa, la continuidad y el significado, el *found footage* sale de su esfera estrictamente cinematográfica y estética, para acercarse a las formas en que la historia constituye su inteligibilidad del pasado. El trabajo de la historia puede ser comprendido, descrito y percibido como una operación de montaje que, no obstante, renuncia a la transparencia de sus procedimientos en procura de unos supuestos de verdad y objetividad. La relación entre tiempo, imagen y montaje propuestos por el filme de Back abren a la posibilidad de pensar sobre la manera en que las imágenes se inscriben en series cambiantes de relaciones, de existencia y de significado. En este sentido el montaje/desmontaje es una forma de desprender el tiempo de las imágenes, de abrirlo, de

desdoblarlo, de fragmentarlo y de hacerlo emerger, para poder pensar con, en y entre ellas.

Bibliografía

Back, Sylvio (n.d.). «Cinemateca indígena».

Baron, Jaimie (2012). «The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception». *Projections*, vol. 6, núm. 2, noviembre, pp. 102–20.

Benjamin, Walter (2004). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

___ (2010). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bogotá: Ediciones desde Abajo (Clásicos de la historia crítica, 3).

Bernini, Emilio (2010). «*Found footage*. Lo experimental y lo documental». Leandro Listorti y Diego Trerotola (eds.). *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* Buenos Aires: Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, pp. 25-37.

Bloch, Ernst (2011). «Recuerdos de Walter Benjamin». *Revista Minerva*, vol. 17, pp. 25-27.

Bourriaud, Nicolas (2004). *Post producción: la cultura como escenario : modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Couto, José Geraldo (1995). «*Yndio do Brasil* faz a crítica do

racismo». *Folha de São Paulo*, novembro.

Didi-Huberman, Georges (2008). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

___ (2009). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

___ (2011). «Coisa publica, Coisa dos povos Coisa plural». *A republica por vir. Arte, política e pensamento para o século* XXI, 41–70. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 41-70.

Foucault, Michel (1997). *La arqueologia del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Heller, Sylvia (2012). «O traficante de fotogramas». *Rede Cronopios*, 16 de abril, s. p. Disponible en: http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=11373&portal=universidade. Consultado en línea: 14 de junio de 2015.

Kaminski, Rosane (2012). «*Yndio do Brasil*, de Sylvio Back: Histórias de Imagens, História com Imagens». Eduardo Morettin, Marcos Napolitano, Mônica Almeida Kornis (orgs.).

História e documentário, vol. 1, Río de Janeiro: Editora fgv, pp. 179–210.

Le Goff, Jacques (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.

Leyda, Jay (1964). *Films Beget Films*. Nueva York: Hill and Wang.

Mieder, Wolfgang (2001). «"El mejor indio es un indio muerto": sobre la internacionalización de un refrán americano». *Paremia*, núm. 10, pp. 49–56.

Ranciere, Jacques (2011). «O conceito de anacronismo e a verdade do historiador». Marlon Salomon. *História, verdade e tempo*, Chapeco: Argos, pp. 21-49 (Grandes temas, 14).

Russell, Catherine (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham: Duke University Press.

Vertov, Dziga (1973). *El Cine-Ojo*, Madrid: Fundamentos.

Viñas Alcoz, Albert (2007). «Cine estructural de *Found Footage*: 133, de Eugénia Balcells y Eugeni Bonet», Barcelona: Universidad Pompeu Frabra (Tesis de doctorado).

Wees, William Charles (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*, Nueva York: Anthology Film Archives.

Weinrichter, Antonio (2009). *Metraje encontrado : la apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Gobierno de Navarra.

Wolf, Sergio (2010). «El manantial». Leandro Listorti y Diego Trerotola (eds.). *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* Buenos Aires: Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, pp. 11-16.

Yeo, Rob (2004). «Cutting through History Found Footage in Avant-Garde Filmmaking». Stefano Basilico. *Cut: Film as Found Object in Contemporary Video*. Milwaukee: Milwaukee Art Museum, pp. 13–27.

El mestizaje mexicano en la experiencia estética neobarroca de *La fórmula secreta* (1965), de Rubén Gámez

Adriana Estrada Álvarez[1]

Resumen

Este artículo está dedicado a *La fórmula secreta*, del cineasta sonorense Rubén Gámez, un mediometraje poético que trabaja con símbolos del mestizaje mexicano. Lo que interesa es seguir pistas que han dejado críticas, ensayos y reflexiones que se produjeron a lo largo de cincuenta años después de su estreno en Ciudad de México. Se trabaja en específico la emancipación del mundo alucinógeno que contiene la película y su experiencia estética neobarroca.

Palabras clave: cine, mestizaje mexicano y estética del neobarroco.

Abstract

The article is dedicated to the poetic film *La fórmula secreta* of

the Sonorense filmmaker Rubén Gámez. What interest is to follow some clues that have been written in essays, critics and reflexión that have been produced along fifty years since it´s production, the emancipation of Mexican miscegenation world and the neobarroque esthetic experience.

Key words: film, miscegenation of Mexico and neobarroque esthetic.

Resumo

Este artigo está dedicado à obra *La fórmula secreta* do cineasta Sonorense Rubén Gámez, uma média-metragem poética que tem símbolos da miscigenação mexicana. Visa-se seguir os percursos que deixaram as críticas, os ensaios e as reflexões geradas durante mais de cinquenta anos desde que o filme foi apresentado pela primeira vez na Cidade do México. O foco do trabalho é a emancipação do mundo alucinógeno e sua experiência neobarroca.

Palavras-chaves: cinema, miscigenação mexicana e estética neobarroca.

El símbolo de la madre del mestizaje mexicano descansa en la Malintzin. La Malintzin[2] nació en Painala, su primer nombre fue

Marina y creció en el seno de una familia de caciques.[3] A Marina se le muere el padre, y su madre se casa con un «casique de mancebo», su madre y padrastro convierten a Marina en hija ilegítima y la regalan como esclava a los pueblos de Xicaltengo; el pueblo de Xicaltengo la da a los de Tabasco, y a la primera batalla de los pueblos de Tabasco con la expedición de conquista de Hernán Cortés, junto con otras veintinueve mujeres, Malintzin es dada como esclava a los conquistadores españoles.

La Malintzin era una mujer educada en la clase gobernante, hablaba varias lenguas, entre ellas nahua y maya. A la Malintzin se le encarga comunicarse con Jerónimo de Aguilar, quien había naufragado en la expedición de Juan de Valdivia ocho años antes de la llegada de Hernán Cortés a Veracruz y había sobrevivido con los pueblos mayas, de los cuales aprendió su lengua (Díaz del Castillo Bernal en León Portilla, 2016: 135). Malintzin hablaba maya y nahua, Jerónimo de Aguilar, maya y español. Malintzin hablaba con los pueblos mayas y nahuas, y Jerónimo de Aguilar traducía del maya de la Malintzin al español de los conquistadores. Pronto la Malintzin aprendió español y Jerónimo de Aguilar fue relegado. Malintzin buscaba «tejer un lenguaje de coincidencias improvisadas a partir de la condena

del malentendido» escribe el filósofo Bolívar Echeverría (2000: 21); y Octavio Paz decía que «la Malintzin representaba aquello que encarnó lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios, estoicos, impasibles y cerrados» (2013: 255). Fue protagonista de los límites y las posibilidades de la política que dio sentido a los dos modos de vida, una comunicación tejida a partir del malentendido desplegado en múltiples dimensiones que sucedieron para poder concebir relaciones entre dos temporalidades cuya coincidencia aparentemente era nula, dos proyectos de civilización que coexistieron gracias a la tragedia de la Malintzin: cuando al tomar al «otro» como amante (la traición), se queda embarazada y, al nacer su hijo, le es arrebatado; de esa mediación y de ese despojo nace el mestizo.[4]

El poeta Octavio Paz en su ensayo *Laberinto de la soledad* (1950) habla acerca de que el mestizaje del mexicano y la mexicanidad «se define como ruptura y negación. Y, así mismo, como búsqueda, como voluntad por trascender ese estado de exilio». Ya en el siglo XXI, Bolívar Echeverría[5] publica un ensayo sobre el barroco en la modernidad, en el que reflexiona sobre el origen del mestizaje, y describe a la Malintzin como una figura mítica que está por descubrirse, hay que trascender la imagen

de la Malinche como una mujer que traicionó a los suyos para afirmarse en la esencia de la Malintzin, del saberse redescubrir, redefinir y recrearse en un nuevo orden de universo.

Una película que experimenta con los símbolos del mestizaje mexicano es *La fórmula secreta* de Rubén Gámez[6]. En doce escenas se despliegan temporalidades históricas cuando recurre a imágenes que evocan o encarnan el imaginario de Gámez sobre el devenir del mestizaje mexicano en la modernidad capitalista; el pasado precolombino se representa, no en la pirámide, sino con los ángeles inscritos en la iglesia de Tonanzintla; el director se aleja de la estetización del indio, el mestizo, de la Virgen de Guadalupe y el criollo construido en el imaginario de la mexicanidad nacionalista de la posrevolución, que en el cine se desarrolla durante la época de oro del cine mexicano (1930-1940).[7] Más bien trabaja la imagen poética desdramatizada propia de los años sesenta en la que se representa al mestizo despojado de su tierra, con los símbolos del barroco popular y la abstracción de las figuras mediáticas mercantiles modernas, lo cual logra una experiencia orgánica de símbolos que se emancipan y subvierten la realidad. Una película cuyo análisis cobra dos caminos, el del arte (la experiencia estética) y el del documento (como representación

histórica). En especial en esta reflexión se siguen algunas conexiones literarias, cinematográficas, históricas y simbólicas que buscan enriquecer la mirada sobre la representación del mestizaje mexicano en una pieza cinematográfica que juega con la emancipación del imaginario de la identidad nacional mexicana.

Gustavo García sugería que «cada generación debe, tiene la obligación, de reescribir el pasado, revisar los aportes anteriores, poner en duda las afirmaciones de los maestros, rescatar lo perdido, olvidado o escamoteado por ellos» (García, 1998).[8] Con este espíritu, el presente artículo se organiza en tres grandes temas: el acercamiento a la mirada de Gámez y la reflexión que se teje en la crítica cinematográfica mexicana, se hace énfasis en las influencias de Juan Rulfo y Luis Buñuel; una mirada acerca de los símbolos del pasado del paraíso perdido del Tlalocan, representados con escenas de los ángeles inscritos en la iglesia de Tonanzintla; y se sigue la línea de la experiencia estética del neobarroco en el mestizaje mexicano de *La fórmula secreta*, una crítica que se abrió en 2014 cuando Jesse Lerner escribió el ensayo «Rubén Gámez: cine neobarroco en tiempos de cambio». En esta reflexión las preguntas están puestas sobre el barroco y neobarroco, y se siguen autores como Robert

Gordon Wasson, Bolívar Echeverría, Theodoro Adorno, Walter Benjamin y Octavio Paz.

Acercamiento a la mirada de Rubén Gámez

Rubén Gámez nació en el norte de México a cien kilómetros de la frontera con los Estados Unidos, en Cananea, Sonora, un 8 de diciembre de 1928. A los 19 años se va a estudiar a Los Ángeles en la escuela de oficios Frank Wigging Trade Technical Junior College. En 1950 llega a Ciudad de México y comienza su trabajo como fotógrafo; es el principio de la época del mundo mediático televisivo en México, y se incorpora en el mercado de trabajo de la publicidad de compañías como Mc Cann Eriksson, Maqueda Gibert, Teleproducciones, Cine mundial, Coca-Cola, Bimbo, Tissot, Delcron y Phillips (Ortega, 2014: 411).[9]

Inmerso en la industria mediática de las empresas trasnacionales, conocedor del manejo del lenguaje cinematográfico y publicitario, Gámez realiza a sus 34 años su primera producción autoral, *Magueyes* (1962), una pieza de nueve minutos que juega con los contrastes y formas de los magueyes, para asemejar una batalla marcada por el ritmo de la Sinfonía N° 11 *El año 1905*, del compositor ruso Dmitri Shostakóvich, una pieza musical compuesta en conmemoración

del levantamiento de la revolución rusa de 1905, que se acuerpa con un montaje diálectico. *Magueyes* es una pieza contemporánea de las vanguardias latinoamericanas de los años sesenta y antecede a una de las obras que se reconocen como inaugurales del video clip revolucionario *¡Now!* de 1965, del cineasta cubano fundador del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfico (icaic), Santiago Álvarez.

La segunda obra autoral de Rubén Gámez *La fórmula secreta*, producida a raíz de una convocatoria a un concurso de cine experimental que pública la sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC). Este primer concurso de cine experimental fue calificado por Ayala Blanco como «insólito», porque abría la oportunidad a una nueva generación de cineastas de incursionar en la industria fílmica de México (Ayala Blanco, en Ortega, 2014: 60). Una generación que pertenecía al movimiento cultural reconocido como de ruptura e integrado por intelectuales y artistas como Octavio Paz, Juan José Arreola, Mathias Goeritz, Salvador Elizondo, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Juan García Ponce, Carlos Monsiváis, Alejandro Jodorovsky, por mencionar sólo algunos nombres que influyeron con nuevas propuestas que irrumpían en el discurso del

imaginario nacionalista que había resultado de la posrevolución.[10]

Para fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, la producción cinematográfica nacional estaba en plena decadencia, los contenidos se disputaban entre cine de ficheras, luchadores, melodramas y personajes reciclados de la «época de oro» del cine mexicano o de las películas importadas desde Hollywood. La producción de la industria cinematográfica estaba en manos de la burocracia creada por los dos sindicatos: el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC). Asimismo, la distribución y exhibición estaban monopolizadas por el empresario estadounidense William Jenkins, como denunció José Revueltas en 1949 en su artículo «Revueltas lanza un yo acuso: ¡Jenkins estrangula al cine!».[11] En 1960 el Grupo Nuevo Cine integrado por intelectuales, cineastas y críticos, como José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, J. M. García Ascot, Emilio García Riera, J. L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego o Gabriel Ramírez publican el *Manifiesto del Nuevo Cine Mexicano*,[12] inspirado en las nuevas olas del cine occidental y revolucionario latinoamericano de fines de los

años cincuenta, y cuya demanda se inscribía en la vindicación de la apertura de la producción cinematográfica a las nuevas generaciones y el emprendimiento de una política de fomento de la cultura cinematográfica en el país.[13]

El Primer Concurso de Cine Experimental de 1965 en México se puede leer como respuesta a las demandas del movimiento cultural, y en su momento, el crítico de cine Jorge Ayala Blanco registró que fueron treinta los proyectos inscritos para este concurso, de los cuales sólo se registraron doce películas entre largometrajes, mediometrajes y cortometraje producidas de manera independiente y con bajo presupuesto.[14] En el caso de *La fórmula secreta*, el productor fue Salvador López, que recuerda que hipotecó su casa para poder hacer la película «porque creía en el talento de nuevas generaciones de cineastas» (Ortega, 2014: 89, 219). El metraje se filmó durante los fines de semana y tuvo un costo de 185 000 pesos, y los trabajadores sindicalizados de la industria de producción fueron los que integraron el reparto de la película[15].

En noviembre de 1965 *La fórmula secreta* se estrenó en los cines comerciales de Ciudad de México. Las criticas apuntaron que se trataba de una obra excepcional, «un film poema» –

decía José de la Colina– «que le recordaba el poema de "El cántaro roto de Octavio Paz"». (García Margarita, 1965, en Ortega, 2014: 150). Torres Morales escribió que era una «expresión distinta a todo lo visto en el cine mexicano, una ardiente protesta hecha a base de imágenes y grito permanente de una sociedad que va perdiendo, paso a paso, todo lo que le es propio». (Ibíd.: 118). Ayala Blanco la describió como aquella que:

> evoca con cólera y arbitraria obstinación los mitos, ancestrales, coloniales, hispánicos y modernos, que enajenan la reificada individualidad del mexicano actual [...] prisionera de su propio sistema de signos, semeja una pesadilla monstruosa, a menudo insoportable. Las metáforas visuales. (Ayala Blanco, en Ibíd.: 62).

Jorge Ayala Blanco es de los primeros en referirse a un despliegue de símbolos histórico-visuales de la identidad del mestizo, y que en términos de forma, ubica la película como «una expresión donde se puede encontrar [...] la huella de numerosos cineastas y escuelas: el surrealismo buñuelesco, Georges Franju, Chris Marker, la vanguardia francesa de 1929, el Eisentein de *¡Que viva México!* Y, ¿por qué no?, el *pop art*». (Ayala, en Ibíd.: 63).

La película comienza con el sonido de una marcha militar. La

primera escena es una botella de Coca-Cola enchufada a un catéter conectado a un moribundo; se escucha el primer tiempo de la pieza *La noche*, del compositor italiano del siglo XVIII Antonio Vivaldi, quien se lleva la mayoría de los créditos musicales del metraje. A la entrada del segundo tiempo de la pieza musical, se presenta una cámara que gira como trompo en el zócalo de Ciudad de México, y mientras la cámara trompo gira, la sombra de un águila o buitre,[16] aparece y desaparece conforme gira la cámara. Rubén Gámez confiesa que su intención fue llevar «la cámara al infierno» (Pelayo, en Ibíd.: 366). La secuencia se cierra con la figura intermitente de una Coca-Cola delineada en blanco y negro.[17]

Manuel Michel escribió que Rubén Gámez «toma en sus manos el espíritu del lenguaje poético de las vanguardias de principios de s. XX» (Michel, en Ibíd.: 127), una expresión que se observa en el uso de entrecortes y yuxtaposiciones que evolucionaron durante los años veinte en el cine occidental. Ejemplo de ello está en una de las primeras secuencias, sobre un cargador que traslada bultos de una bodega a un camión de redilas, y entre los costales hay un hombre tirado; el hombre lo carga y lo lanza entre los costales que van a dar a la caja abierta de un camión de redilas, para entonces verse acostado entre los costales en

un viaje por la ciudad. Un recorrido que contiene dos elementos: el primero, el uso experimental del entrecorte, el cargador visto de frente que al cruzar un puente peatonal aparece recostado mirando el cielo para regresarse al cruce del puente una, dos, tres veces, una edición vista anteriormente en el mediometraje *Ballet mecánico* (1924) del cineasta francés Fernand Leger, o algunos experimentos en *Kino Eye* (1920) de Dziga Vertov; imágenes que evolucionan en un viaje que traslapa la sensualidad con la muerte, al acostar a una mujer entre los costales del camión, y mientras, el hombre y la mujer se tocan y abrazan, en el punto de un beso, el rostro de la mujer se transfigura en el rostro del hombre muerto, para volver al rostro de la mujer, y comenzar con la secuencia de desarraigo de los campesinos desterrados. Los personajes son descritos por Ayala Blanco como:

> los seres humanos, obreros y campesinos, los hombres huecos que habitan esa tierra baldía: figuras inmóviles, pasivas y acusadores de mestizos que miran hacia la cámara fijamente, rodeados por un campo estéril o por el contorno grotesco de una marca fabril. (Ibíd.: 64).

Los campesinos puestos en un paisaje árido y agrietado, miran de frente a la cámara, «la cámara huye de la mirada del campesino y el campesino busca el lente de la cámara»

(Brennan en Ibíd.:24), una secuencia pensada para hacer de la cámara un sujeto de la película, un apunte reflexivo que comienza al recitar el poema escrito por Juan Rulfo, en voz del poeta Jaime Sabines:

Ustedes dirán que es pura necedad la mía,
que es un desatino lamentarse de la suerte,
y cuantimás de esta tierra pasmada
donde nos olvidó el destino.

Rulfo se inspiró en las imágenes de Gámez para escribir los versos. Rubén Gámez recordaba que había conocido a Rulfo porque lo buscó para solicitarle su participación en la película: «Traté de entrevistarme con él y lo logré, lo convencí para que viera la película a la cual le tendría que poner texto; afortunadamente accedió y me entregó el poema tres días después». Gámez pensaba que la obra del autor de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*: «eran obras literarias que requerían de ser trastocadas para poderlas expresar en imágenes». (Pelayo, en Ibíd.: 364).

Otra fuente de inspiración, según Gámez, fue el cortometraje *El despojo* (1960) dirigido por Antonio Reynoso (Ibíd.).[18] Antonio Reynoso revela la intención de plasmar la realidad mexicana

desfolklorizada con sus retratos de «vecindades, mujeres desnudas y muerte».[19] Reynoso trabaja con Juan Rulfo el guión de El despojo, una pieza considerada como inaugural de lo que se reconoce como el Nuevo Cine Mexicano. Gustavo García estableció en un ensayo dedicado a la representación del universo rulfiano en el cine la relación entre ambas películas:

> Antonio Reynoso y Rubén Gámez, gentes con pocos recursos económicos pero con un apasionante mundo propio por expresar y que coincide plenamente con el de Rulfo; los resultados del trabajo de estos directores fueron innovadores, llenos de ideas y sugerencias, porque no se limitaron a ilustrar un texto, sino que lograron una fértil combinación de inquietudes. (García, 1980: 40).

Juan Rulfo se convirtió en uno de los escritores más influyentes de la literatura mexicana de mediados del siglo XX con tan sólo tres obras: *Pedro Páramo*, *El llano en llamas* y *El gallo de oro*. Su importancia radicó, defiende la historiadora Fracois Perus:

> en que guarda características de grandes narrativas «como el quijote», es una poética de la ficción, una poética del acto narrativo, una figuración de las relaciones entre las ficciones y la llamada realidad, o la cultura, o la historia, y una reflexión implícita sobre el arte de narrar y el «para qué» de las narraciones producto de la imaginación». (Pascual Buxó, en Pulido Herráez, 2012).

El vínculo creativo entre Juan Rulfo y Rubén Gámez se establece, no como la representación literal, como, por ejemplo,

fue la experiencia de Carlos Velo cuando dirigió el largometraje *Pedro Páramo* de 1969, sino en el juego con la emoción de lo real y lo ficticio, del consciente y el ensueño, lo cual nos lleva necesariamente a mencionar el surrealismo de Luis Buñuel. Luis Buñuel consideraba el cine: «como instrumento de poesía [...] con todo lo que esta palabra pueda contener de sentido libertador, de subversión de la realidad, de umbral al mundo maravilloso del subconsciente, de inconformidad con la estrecha sociedad que nos rodea». (Buñuel. en López Villegas, 2000: 65).

Octavio Paz diría en 1951 que la obra de *Los olvidados* (1950) (imagen 8) de Luis Buñuel:

> es algo más que un filme realista. El sueño, el deseo, el horror, el delirio y el azar, la porción nocturna de la vida, también tienen su parte. Y el peso de la realidad que nos muestra es de tal modo atroz, que acaba por parecernos imposible, insoportable. Y así es: la realidad es insoportable; y por eso, porque no la soporta, el hombre mata y muere, ama y crea. (Paz, 2000: 37).

La realidad del mestizaje mexicano moderno se representa en la historia de Gámez con símbolos de vida y muerte, el infierno y el paraíso, el poder, la sumisión y su emancipación; logra una sucesión de puestas en escena de una batalla surreal que la mexicanidad moderna libra de manera histórica. Una batalla,

cuya dualidad se contrapone entre los símbolos del mestizo moderno y la expresión emancipadora de la imagen barroca. La influencia de Antonio Reynoso, Juan Rulfo y Luis Buñuel la encontramos en el sueño y ensueño, el deseo, el horror, la desdramatización de la vida y el delirio, una experiencia estética que subvierte el orden de los símbolos del mestizaje mexicano para llevarnos a un viaje alucinógeno en el Tlalocan.

La mirada al Tlalocan

Los primeros planos de los rostros de los ángeles inscritos en los muros, pilares y bóvedas de la iglesia de Tonanzintla se despliegan de manera intencional para emancipar el drama de la mexicanidad. Una experiencia místico-religiosa que conjuga el cristianismo con el pasado perdido prehispánico, imágenes de redención del mundo mexicano, como se describe en los versos de Juan Rulfo:

> *La verdad es que cuesta trabajo*
> *aclimatarse al hambre.*
> *Y aunque digan que el hambre*
> *repartida entre muchos*
> *toca a menos,*
> *lo único cierto es que aquí/todos*

estamos a medio morir
y no tenemos ni siquiera
dónde caernos muertos
...
Cuando dejemos de gruñir como avispas en enjambre,
o nos volvamos cola de remolino,
o cuando terminemos por escurrirnos sobre la tierra,
como un relámpago de muertos,
entonces
tal vez
nos llegue a todos
el remedio. (Rulfo, en Ortega, 2014: 28).

Los ángeles de Tonanzintla son expresión del barroco popular del altiplano del centro de México. El templo de Tonanzintla[20] es un proyecto artístico-religioso que se concibe durante la segunda mitad del siglo XVIII y cierran la bóveda en el siglo XX (González Galván, 2006: 303). Es una iglesia construida por sus parroquianos y, según algunos estudios arqueológicos, antropológicos y estéticos, sus inscripciones toman sentido en la representación del paraíso perdido del Tlalocan.

A principios de la década de 1980, el micólogo estadounidense Robert Gordon Wasson publica una serie de analogías que lo llevan a desarrollar la hipótesis acerca de la relación que existe entre la representación del Tlalocan en el mural de Tepantitla en

Teotihuacán, la iglesia de Tonanzintla en el estado de Puebla con el mundo alucinógeno en la antigüedad. La relación que establece Gordon Wasson es la siguiente: en 1942, Alfonso Caso publica el artículo «El paraíso terrenal en Teotihuacán», un texto que describe el mural de Tepantitla en Teotihuacán, y que se integraría a su trabajo cosmogónico de la cultura nahua *El pueblo del sol*, publicado por primera vez en 1953. En él se describe el mundo del Tlalocan como el inframundo de gozo y abundancia:

> Recientemente se descubrieron unas magníficas pinturas en un templo de Teotihuacán, y esto nos demuestra que ya desde la época teotihuacana, es decir aproximadamente desde el siglo VI d.c., existía la idea de este lugar de delicias, el Tlalocan, al que llegaban los muertos. Se ve en esas pinturas una ilustración de lo que Sahagún nos cuenta en su historia. Colocaban una rama seca al enterrar al que había sido elegido por el dios de la lluvia y había muerto de una de las enfermedades mencionadas o por un accidente en el agua o por rayo, y al llegar el bienaventurado al campo de delicias, que es el Tlalocan, la rama seca reverdecía, indicando esto que en el lugar de abundancia se adquiría una nueva vida. Después de entonar un largo canto, probablemente de gracias al Señor que hace brotar todas las cosas, se reunía con sus compañeros para disfrutar de una vida perenne [de] alegría, que transcurría sentado bajo los árboles cargados de frutos que bordean las orillas de los ríos del paraíso, o se sumergía en las aguas de lagunas, que quedan más allá de la muerte, y se dedicaban a cantar con sus compañeros, y a participar en sus juegos y regocijos. (Caso, 1ª ed. 1953, 2014: 80-81).

El historiador Francisco de la Maza, en 1951 publica, en una compilación de artículos que coordinó Alfonso Caso, la relación entre el Tlalocan descrito por Caso y el templo de Tonanzintla que se encuentra en el cerro de San Pedro Nexapa, en el pueblo de Santa María Tonanzintla, en el estado de Puebla. El estudio de De la Maza se enfocó en observar la extravagancia expresada en el templo, y dedujo que la extravagancia estética de Tonantzintla no era sólo «*churrigueresque*», sino que era un «*churrigueresque folk*»: la extravagancia era resultado de la inspiración precolombina (Gordon Wasson, 1980: 120).[21]

Pedro Rojas, historiador de arte colonial, documentó y publicó en 1956, el hecho de que fueron los parroquianos quienes construyeron el templo, y lo describió como el lugar donde descansan:

> Niñitos y flores y más niñitos aparecen por doquiera… Es un espectáculo hecho de jardines de niños, y a todo costo, porque acuden tantos actores que donde no se ven ángeles y amores es porque aparecen caras y más caras y hasta máscaras… Ahí está Tonanzintla con tantos niños y flores que con palabras cantan unos la flor de la vida y otras la vida en flor. (Rojas, en Gordon Wasson, 1980: 123).

Las conexiones que establece Gordon Wasson con el mundo alucinógeno se dan cuando, después de haber pasado unas

veladas con María Sabina, viaja a Tonanzintla y tiene una revelación que consistió en la hipótesis de que en el templo de Tonanzintla «descansaba el mundo fantasmagórico de los hongos». La premisa se fundamentó en el principio de tonos de color como elemento de valor, con el objetivo de demostrar que la dualidad escondida detrás de los ángeles de Tonanzintla sólo se revelaba en el universo de los enteógenos.

> La mayoría de los niños son rubios, obviamente no indios. Esos que ingieren hongos no ven lo que se ve todos los días de la vida. Ellos ven más allá de la vida, transfigurada. Ellos entran en un mundo supremo que normalmente es subliminal, que raya en el borde de su conciencia. (Gordon Wasson, 1980: 137).[22]

La hipótesis cita Gordon Wasson se afirma con el testimonio de María Sabina, quien le contó a Fernando Benítez acerca del universo de los hongos:

> Yo veo a los hongos como niños, como payasos. Niños con violines, niños con trompetas, niños payasos que cantan y bailan a mi alrededor. Niños tiernos como los retoños, como los botones de las flores: niños que chupan los malos humores, la sangre mala, el rocío de la mañana. El pájaro que chupa la enfermedad, el chupamirto bueno, el chupamirto sabio, la figura que limpia, la figura que sana. (Benítez, citado en Gordon Wasson, 1980: 122).

Imagen 1



Iglesia de Tonantzintla. Fotografía de Nicolás Echevarría Ortíz.

El barroco colonial mexicano en *La fórmula secreta* apela a la elaboración de imágenes integradoras que cumplían la función de trabajar en el «borramiento» de las divisiones culturales, sociales y económicas que había dejado la conquista. La primera imagen «la Virgen de Guadalupe», es paradigma del proyecto colonial –curiosamente no retratada en la película–. Sin embargo, la Virgen de Guadalupe es producto de la imaginación de un proyecto político que se construye sobre los

escombros de la conquista, un proyecto que buscó la reconfiguración de mundos de vida antagónicos como resultado de una ruptura política, social y cultural de gran trascendencia en la historia de las civilizaciones.[23] El proyecto de construcción del imaginario del ideal del llamado Nuevo Mundo subyace un orden de mundo oculto. La imagen de Guadalupe, por ejemplo, cumple con la doble función de servir al culto religioso católico y, a su vez, rendir honor al viejo culto prehispánico de forma subrepticia, atrás de la imagen de Guadalupe se encuentra Toci-Tonantzin –la madre de los dioses para los antiguos–, y transfigurada en Nuestra Madre en el nuevo orden que se teje en la Nueva España; Tonanzintla también es el lugar donde descansa la madre Toci-Tonantzin. Esa condición de dualidad «trasciende y confunde las fronteras que acostumbramos asignar a la realidad y a la alucinación», dice el historiador Serge Gruzinski (2016: 159).[24]

Dualidad, subversión, revelación, alucinación, emancipación que en *La fórmula secreta* toma la forma de una batalla de imágenes bucólicas en blanco y negro que contraponen la realidad de destierro del mestizo a los ángeles de Tonanzintla que invitan a la emancipación desde el universo alucinógeno, único sitio donde se puede encontrar el «lugar de las delicias».

Una intención que pareciera jugarse en la disputa simbólica, y recuerda, un poco, a la célebre metáfora de Walter Benjamín del ángel de la historia, cuando hace referencia al cuadro *Angelus Novus*, de Paul Klee:

> Hay un cuadro de Paul Klee llamado Angelus Novus. En ese cuadro representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incasablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad. (Benjamin, 2008: 310).

El progreso, la tempestad en *La fórmula secreta* se inyecta con Coca-Cola en la sangre del mestizo, un delirio que subvierte el pasado con imágenes del barroco popular del altiplano central mexicano, pero también pervierte la jerarquía y el poder, confronta y ridiculiza, en un viaje de símbolos contrapuestos que se emancipan en una experiencia estética del neobarroco.

La mirada desde la experiencia estética neobarroca

En 2014, el cineasta e investigador Jesse Lerner publica el ensayo *Rubén Gámez: cine neobarroco en tiempos de cambio*, escrito en el que, a partir de las propuestas de análisis de los filósofos Gilles Deleuze y Eugenio d'Ors, y los escritores Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges y Octavio Paz, Lerner sitúa la película como una expresión neobarroca:

> El cine neobarroco de Gámez representa, en palabras de Deleuze, «el pliegue sobre pliegue», que amenaza la lógica del mercado con el «malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer –y no, como en el uso doméstico, en función de la información– […] El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas». En ese caso, el rechazo radical de Gámez se distingue del socialismo tercermundista del nuevo cine latinoamericano. Al neocolonialismo mundial, Gámez opone el sincretismo latinoamericano, estoico y agotado, perdedor, no el guerrillero heroico que sigue luchando hasta la victoria siempre. La única rebelión que vemos en la película es la de los niños, que logran matar a los padres católicos pederastas en una pequeña revolución en el patio de recreo. Los adultos solamente sufren en silencio. (Lerner en Ortega, 2014: 324).

El filósofo alemán de la escuela de Frankfurt, Theodoro Adorno, definió la experiencia estética del barroco como:

> Que el barroco sea decorativo no lo dice todo. Es *decorazione assoluta*, como si ésta se hubiera emancipado de todo fin, incluso del teatral, y desarrollado su propia ley formal. La decoración absoluta ya no adorna a nada, sino que no es nada más que adorno; de este modo engaña a la crítica de lo ornamental. Mediante la sublimación creciente, en esas obras el gran teatro del mundo, el

> *theatrum mundi*, se ha convertido en el *theatrum dei*, el mundo sensible se ha convertido en un espectáculo para los dioses. (Adorno, 2004: 461).

En la reflexión que Bolívar Echeverría otorga al proceso cultural latinoamericano del barroco en la modernidad (2000-2006) apela al pensamiento de Adorno para concebir la función de la experiencia estética, no sólo en su sentido decorativo, sino en su sentido de esencia de emancipación de la imitación, la *messinscena assoluta* («puesta en escena absoluta»); un proceso sociocultural que guarda características específicas regionales, que en México se construye sobre la realidad y sentimiento de despojo que se impuso durante la conquista; el despojo en su más amplio sentido de existencia: de creencia, de cultura, de vida y aniquilamiento, y que en el siglo XVII, el drama se expresa en la estética del barroco que se elabora en el proyecto de mestizaje cultural colonial, cuando

> la población indígena renuncia a un intento que se había vuelto cada vez más imposible, el de revivir su antiguo mundo y reponerlo en el lugar usurpado por el europeo. Se compromete, en cambio, en otro diferente, el de convertir la destrucción sistemática de sus formas civilizatorias en un proceso de reconstrucción de las formas europeas... (Echeverría, 2006:157-164).

Si el barroco en términos formales es la «emancipación de todo fin», la esencia del arte moderno, señala Adorno, es ante todo montaje. El montaje, como una evolución de la reproducción

técnica de la imagen, disuelve los elementos para reelaborarse, la «yuxtaposición discontinua» elabora su propio sentido orgánico, poniendo en crisis el sentido.

> El arte quiere admitir su impotencia frente a la totalidad del capitalismo tardío e inaugurar su supresión. El montaje es la capitulación intraestética del arte ante lo que es heterogéneo a él. La negación de la síntesis se convierte en principio de configuración. El montaje se deja dirigir así inconscientemente por una utopía nominalista: por la utopía de no mediar los hechos puros por la forma o el concepto y de despojarlos inevitablemente de su facticidad. (Adorno, 2004: 261).

Rubén Gámez trabaja con la imagen de una vaca, una vaca de juguete que mueve la cola, una vaca que era el logotipo del restaurante La Vaca Negra, un restaurante de hamburguesas y *hot dogs* que tenía varias sucursales en Ciudad de México; un restaurante que era una imitación de la fórmula que nació durante la posguerra en Estados Unidos, cuando el consumo de comida se había convertido en una producción en serie para las clases obreras. Gámez recurre a la imagen del logotipo de La Vaca Negra para representar la invasión del capital trasnacional en la realidad mexicana con una secuencia que raya en lo absurdo o burdo, cuando de la imagen de un hombre comiendo un *hot dog* se desprende una salchicha que se arrastra por una panadería, la torre latinoamericana, un Mercedes Benz, por un

caminar sincronizado de un desfile, en un cartel de corrida de toros, en el anuncio de un bebé Gerber, en los libros, en el astrónomo que mira por un telescopio, encima de los pies con guaraches del indio, el hombre que sigue a la salchicha en su recorrido, la jala y, al estilo charro, la avienta a un charco, del cual emergen como pirañas tres hombres que desesperados muerden la salchicha paseante –alusión a la voracidad de ladrones de cuello blanco–. Una escenificación del capital trasnacional que se impone en el film como una necesidad voraz de devorar. Un mensaje dirigido a alarmar, que se produce con Coca-Cola y la producción de comida en serie, con la vaca negra que sonríe en la ironía, una escena musicalizada con el *Concierto en Re* (1946), de Igor Stravinski, que cae en la imagen en primer plano de un ángel de Tonanzintla yuxtapuesto con un plano abierto de seis hombres en un escenario tendido sobre negro, un juego de retrato de mestizos puestos sobre negro mientras Jaime Sabines recita, al revés, el poema de Rulfo, seguido de los ángeles músicos de Tonanzintla. Así, logra que a cada escena de modernidad se opone a los ángeles barrocos del siglo XVIII.

El barroco en la modernidad en América Latina se configura en mundos de vida confrontados y de desarraigo. El poder político

y militar durante el siglo XVII estaba en manos de los peninsulares, bajo las leyes del reino español y la Iglesia católica; el poder económico lo ostentaban los criollos; los indios –dice Octavio Paz–, sobrevivían en «la orfandad espiritual» y se convirtieron en cristianos en la búsqueda de «un nuevo orden»; los mestizos, eran los «parias […] los rechazados de ambos grupos» (Paz, 1994: 52-53). Durante este periodo se establecieron mediaciones que tuvieron un comportamiento particular entre los grupos sojuzgados, dicho comportamiento «consistía en no someterse ni tampoco rebelarse al mismo tiempo» (Echeverría, 1998: 181), se creaba un tipo de espacio de mediación que posibilitó la reconfiguración de mundos de vida, en el que el juego, la fiesta y la experiencia estética se convierten en modos de subvertir esa realidad de orfandad y desarraigo. El juego, en este contexto histórico, es la fugacidad del «azar, el caos o la carencia del orden». La fiesta-ritual es un modo de superación de lo concreto o cotidiano para trascender a un imaginario configurado con su propio orden, y la experiencia estética barroca es la mediación que se emancipa en la ornamentación absoluta (Ibíd.).

Estos tres elementos que subvierten el orden de la realidad, manifiestos en la obra de *La fórmula secreta* con puestas en

escena como en la que los rostros de un hombre que mira a la cámara, la cámara, como sujeto, se acerca y deforma el rostro del hombre, uno, dos, tres movimientos, para seguir con un hombre que dispara una carga de metralleta desenfrenada contra un tablero de patitos de feria y entra en una escena de un rastro. Fuera del rastro hay un hombre y una mujer besándose, dentro el sacrificio: el peón ata a la vaca y sacrifica con una puñalada en el cuello a la vaca, la sangre escurre por el cuello del animal y comienza la pieza musical de «Gloria in excelsis Deo». El cuerpo de la vaca despellejado yace colgado, el peón, sentado en un bote a su lado. Entra la pareja en escena, la mujer se acerca y le da un beso al peón, el patrón le ordena cargar el cuerpo de la vaca sacrificada para comenzar un viacrucis. El viacrucis del peón con el cuerpo de la vaca a su espalda, cuerpo de vaca que se transfigura en el cuerpo del patrón, y luego el de la mujer, un momento que conjuga juego y ritual, el juego de, ¿quién es sacrificado? ¿La vaca, el patrón o la mujer?, para contraponer la imagen *pop* de las botellas de Coca-Cola intermitentes y volver con los campesinos que caminan en el paisaje desolado y evocar al San Mateo inscrito en Tonanzintla, a quien se le reza la siguiente plegaria: «San Mateo amaneció desde ayer con la cara ensombrecida….».

(Rulfo, en Ortega, 2014: 30). A la voz de una niña masticando palabras en inglés aparecen los rostros mestizos expuestos sobre un muro con un tigre grafiteado,[25] niños sonrientes dando vueltas en un carrusel; curas hipnotizados los ven, curas en el carrusel, niños hipnotizados viendo el carrusel, una emancipación de las imágenes que provoca la sublevación de los niños contra los curas pederastas. Los curas pederastas caen como moscas muertas desde lo alto de un juego de cubo construido de tubos de metal en un parque infantil. La secuencia del carrusel revela la perversión religiosa con un juego lúdico de movimiento que lleva a la «carencia absoluta de orden» y al ánimo de la liberación (Echeverría, 1998: 191). A la escena de la masacre de curas pederastas, le sigue la fiesta del jaripeo, el charro, es símbolo de herencia criolla, y acecha al toro para someterlo con un lazo. El sometimiento del toro se contrapone con un burócrata «un Godínez»[26] que camina por el centro de Ciudad de México, y al sentirse acechado, apresura su paso; el charro cabalga y sigue al burócrata, el burócrata es atrapado por el lazo en el cuello y desnucado al lanzarlo contra un poste. Y con la música *Las cuatro estaciones* se despliega la majestuosidad ornamental del templo de Tonanzintla: las bóvedas del templo se abren, y se despide del viaje subliminal

del mestizaje mexicano que encarna Rubén Gámez en *La fórmula secreta*.

Notas finales

No se equivocaba José de la Colina al recordar «El cántaro roto», de Octavio Paz, un poema escrito en 1955, porque:

> *He aquí a la rabia verde y fría y a su cola de navajas y vidrio cortado,*
> *he aquí al perro y a su aullido sarnoso,*
> *al maguey taciturno, al nopal y al candelabro erizados, he aquí a la flor*
> *que sangra y hace sangrar,*
> *la flor de inexorable y tajante geometría como un delicado instrumento de tortura,*
> *[…]*
> *hay que desenterrar la palabra perdida, soñar hacia dentro y también hacia fuera,*
> *descifrar el tatuaje de la noche y mirar cara a cara al mediodía y arrancarle su máscara*

La fórmula secreta es una pieza importante a considerar en la historia del cine de México y de Latinoamérica de los años sesenta, porque es de las pocas experiencias mexicanas que hereda la tradición de cine experimental inaugurada durante las vanguardias de principios del siglo XX y contiene ciertas expresiones contemporáneas de las propuestas reflexivas que

se estaban desarrollando en ese momento, como la puesta en escena de los rostros de campesinos a los que la cámara le rehúye. Pero su mayor relevancia, según se ha trabajado en este análisis, radica en elaborar una representación histórico-cultural inspirada en el universo de Rulfo, no en su sentido literal, sino en la esencia de borramiento de los límites entre lo real y lo ficticio. Toma de Luis Buñuel el recurso poético cinematográfico que transfigura la realidad, el consiente e inconsciente, el surrealismo; juega con el orden de las cosas y se emancipa con el viaje alucinógeno al que nos invita si se sigue la interpretación de los simbolismos de los ángeles de Tonanzintla que propone Robert Gordon Wasson. Gámez, siguiendo los pasos de Reynoso, trabaja con la desdramatización de la representación del imaginario de la mexicanidad. Una constelación de símbolos aparentemente inconexos que cobra sentido al confrontar dos experiencias estéticas, en apariencia contrapuestas: el barroco que se construye en la ornamentación absoluta, en la teatralización, escenificación absoluta, y la estética moderna que se configura sobre «los desechos montados que dejan cicatrices visibles en el sentido» (Adorno, 2004: 261). Barroco y modernidad, Vivaldi y Stravinski, realidad y alucinación, despojo, miseria y

emancipación, son puestas en juego de una manera que emancipa la experiencia del imaginario de la identidad nacional. Apela al mito de la Malintzin que está por descubrirse, como señala Bolívar Echeverría, y se recuerda a Octavio Paz cuando define el mestizaje como el que se cimbra sobre «la ruptura y la negación» que busca trascender. Ese mestizaje cultural que es, gracias al mito de la Malintzin, una mediación llena de malentendidos que posibilitó la coexistencia de dos mundos que se juegan en el terreno político: cuando frente al despojo, la destrucción y usurpación de las formas antiguas se reconfigura bajo los simbolismos que produce la mirada imperial colonial. Una película cuya intención era llevar al espectador al infierno, como Gámez decía: «quería denunciar [con *La fórmula secreta*] al pueblo, no al gobierno ni al sistema, sino a nuestro pueblo “agachón”»,[27] y para ello pervierte el imaginario de la patria chica.

Bibliografía y filmografía

Adorno, Theodoro W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Benjamin, Walter (2008). «Sobre el concepto de historia». Tiedemann Rolf y Hermann Schweppenhäuser (eds.). *Walter Benjamin*. Obras. Libro 1, tomo 2. Madrid: Abada editores.

Braudel, Fernand (1997). *Las ambiciones de la historia*. Barcelona: Crítica.

Caso, Alfonso (1978). *El pueblo del sol*. Ciudad de México: FCE.

Díaz del Castillo, Bernal (2016) *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Antología. Ciudad de México: Cien.

Echeverría, Bolívar (2000). *El barroco en la modernidad*. Ciudad de México: Era.

___ (2006). *Vuelta de siglo*. Ciudad de México: Era.

Echevarría, Nicolás (2011). *La conquista*. Ciudad de México. Clío TV.

Eder, Rita (2014). *Desafío a la estabilidad, procesos artísticos en México, 1952-1967*. Ciudad de México: UNAM.

Fontana Calvo, Celia (2015) *Inmaculadas inspiradas en grabados en la catedral de Huesca y en la Iglesia poblana Tonantzintla* en *Argensola*. 125 http://revistas.iea.es/index.php/ARG/article/view/2610/261

Gámez, Rubén (1965). *La fórmula secreta*. Ciudad de México.

García, Gustavo (1980). «*El despojo* fue a *La Fórmula secreta* de *El gallo de oro*». *Revista de la Universidad de México*, núm. 10, junio: 40-41

___ y José de la Colina (1997). *Época de oro del cine mexicano*. Ciudad de México: Clío.

Gruzinski Serge (2016). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. Ciudad de México: FCE.

León Portilla, Miguel (2006). *Filosofía náhuatl*. Ciudad de México: FCE.

López Villegas, Manuel (2000). *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Páginas de Espuma.

Ortega, Damián (2014). *La fórmula secreta. Rubén Gámez*.

Ciudad de México: Antítesis-Alias.

Paz, Octavio (1994). *Sor Juana Inés de la Cruz*. Ciudad de México: FCE.

___ (2013). *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México: Cátedra.

___ (2013). *Obra poética I (1935-1970)*. Ciudad de México: FCE.

Pulido Herráez, Begoña (2013). Reseña a Françoise Perus (2012). *Juan Rulfo, el arte de narrar*. Texto introductorio de José Pascual Buxó. Ciudad de México: Fundación Juan Rulfo/Editorial RM/CIALCUNAM/Universidad Autónoma de Guerrero/Universidad Nacional de Colombia.

Reynoso, Antonio (1960). *El despojo*. Ciudad de México.

Wasson, Gordon (1980). *The wondrous mushromm. Mycolatry in Mesoamerica*. Nueva York: Mc Graw-Hill.

PARTE 2. SUBALTERNIDADES REPRESENTADAS

El acto de la mirada.

Latinoamérica en el ojo de Uli Stelzner

Claudia Solanlle Gordillo Aldana[1]

Resumen

El propósito de este artículo es presentar la obra documental del alemán Uli Stelzner en Latinoamérica, con foco especial en Guatemala. Y de tal forma construir una red de relaciones sobre cómo este cineasta desarrolló una forma de mirar Latinoamérica, la cual nos anima a reflexionar acerca de las cuestiones más pulsantes, repetitivas y degradantes a las que el pueblo latinoamericano y, especialmente, el guatemalteco ha estado expuesto históricamente, con el agravante de que todas estas cuestiones son expresiones represivas del sistema capitalista, neoliberal y posmoderno.

Palabras clave: Uli Stelzner, documental latinoamericano, conflicto armado en Guatemala.

Abstract

This paper presents the German Uli Stelzner´s documentary work in Latin America, with focus on Guatemala. For this to make a net of relations about how this filmmaker has developed a form of looking through Latin American. These observations motivate us to think about touching, repeating and degrading questions regarding what the Guatemalteco people have been historically exposed. These questions are even heavier because they are repressing expressions of capitalism, neoliberalism and the postmodern system.

Key words: Uli Stelzner, Latin American documentary, Guatemala´s war.

Resumo

Este artigo tem o intuito de apresentar a obra documental do Alemã Uli Stelzner na América Latina, com foco na Guatemala. E desta forma, construir uma rede de relações sobre as maneiras como este cineasta desenvolveu um olhar sobre a América Latina. Este olhar nos engaja a refletir sobre as questões mais relevantes, repetitivas e desprezíveis às que o povo da América Latina e, especificamente, o guatemalteco tem estado exposto historicamente. Todas estas questões são ainda mais relevantes porque elas são expressões repressivas do

sistema capitalista, neoliberal e posmoderno.

Palavras-chaves: Uli Stelzner, documentário na América Latina, conflito armado na Guatemala.

Introducción

Este artículo explora las formas visuales mediante las que el alemán Uli Stelzner mira e interpreta Latinoamérica por medio del documental. Si bien Stelzner empieza su historia profesional latinoamericana en Bolivia y Perú, el desarrollo documental de sus películas se concentra en Guatemala, apoyado por su firma productora Iskacine. Lo que llamó su atención fue el fenómeno despótico del conflicto armado interno (1960-1996) como expresión de la Guerra Fría (1945-1991),[2] junto con los impactos de los gobiernos militares que florecieron en la segunda mitad del siglo xx en Latinoamérica.

Soy consciente de que este trabajo implica, en primera medida, reconocer los peligros y las fisuras en las que podría caer una mirada extranjera colonial para la cual la guerra no es ajena. Para esto, valdría la pena preguntarse por las condiciones que atrajeron la atención de Stelzner por tal fenómeno despótico y

si éstas se relacionan con su propia historia de vida, impregnada por los vestigios de la Segunda Guerra Mundial. Habría, entonces, que reconocer dos lecturas hegemónicas predominantes: de un lado, una mirada colonial que impone un relato polarizado entre dominado y dominante; y, de otro, una mirada romántica impregnada por la exuberancia que recae en estereotipos culturalistas sobre las comunidades latinoamericanas. Cualquiera de las dos lecturas son extremos representacionales peligrosos para el entendimiento de las complejas condiciones sociales de América Latina, ya que su historia ha estado marcada por violencias sistemáticas, políticas de desigualdad y gobiernos corruptos que desfiguran las formas políticas y sociales, y reinventan otras prácticas de lo estatal.

En ese sentido, para la exploración de la mirada me gustaría valorar los sujetos que están envueltos: quién mira (Stelzner como director de los documentales) y quién es mirado (poblaciones vulneradas latinoamericanas). El que mira construye un relato particular sobre una realidad, selecciona las historias, los personajes, realiza las entrevistas, define la fotografía, los encuadres, propone una estética de montaje y deja de lado el material que considera irrelevante. Pero también, quien mira tiene la autonomía de construir su mirada

intelectual y emotiva de los acontecimientos a partir de su experiencia mirando. Dicha lectura subjetiva –importante para entender el lugar político del sujeto–, no disputa con la objetividad de la información y de las fuentes, pues la información que se produce está anclada en la diversidad, legitimidad y rigor de las fuentes y la investigación. El que es mirado es seleccionado por la trascendencia de su historia particular, por la comunicabilidad del sujeto y, sobre todo, por la capacidad de englobar traumas y dolores comunitarios. En suma, se trata de un sujeto que ha transformado el agravio en potencia para resistir, hecho que lo vuelve vestigio y testigo de esa realidad. Es su condición de testigo lo que lo vuelve representativo de un caso.

La importancia de estos sujetos nace del ejercicio de reciprocidad que conecta realizador y protagonistas para denunciar injusticias sociales. Estas denuncias en formato documental tienen el poder de visibilizar los sujetos subalternos, de generar un discurso político que marca la carrera del director, pero sobre todo pone en la palestra pública nacional e internacional problemas sociales complejos que permanecen vigentes a pesar del tiempo.

De esta forma, este artículo busca explorar las densidades que se producen en la mirada y en el acto de mirar, respondiendo a: ¿cómo se mira?, ¿cómo se va construyendo una forma de mirada?, ¿qué se mira? Y, por último, ¿cuáles son los enfoques con los que se mira? Esta mirada selecciona objetos y sujetos mediante el ejercicio de encuadrar planos con la cámara; implica un ejercicio de recorte e inclusión y, al mismo tiempo, un ejercicio de exclusión de otros elementos. Dicho encuadramiento no está hecho de meros recortes de la realidad, sino que constituye marcos representacionales de «una realidad». El marco se refiere a los elementos básicos que somos capaces de identificar en una relación social (Bateson *apud* Goffman, 2006: 11), que permiten crear relaciones sistémicas con el contexto, los sujetos representados y la historia; y que, a su vez, definen una situación a partir de los principios de organización que gobiernan los acontecimientos y la participación subjetiva en ellos. En este sentido, el concepto de marco nos ayuda a comprender cómo puede ser construida una «mirada» sobre Latinoamérica. Además, porque nos relaciona íntimamente con lo que la imagen quiere (Mitchell, 2015).[3]

Para cumplir tal finalidad, el presente artículo se divide en seis

apartados. El primero presenta el contexto político, social y económico de Guatemala entre las décadas de los sesenta y los noventa, un periodo impregnado de desarrollos económicos, rupturas políticas y saturación de desigualdades sociales. Complejidades que se reflejan en los documentales realizados durante las décadas de los ochenta y los noventa. El segundo describe la trayectoria de vida de Uli Stelzner y su obra documental. Ya los apartados tres, cuatro y cinco se dedican al análisis relacional y crítico de las obras.

El apartado tres, titulado «En la misma lucha», analiza los documentales *Ojalá: esperanza de una nueva tierra* (1992), *Romper el cerco: refugiados de una tierra escondida* (1994), *Somos ambulantes* (1987) y *Asalto a un sueño* (2006), buscando en ellos los problemas recurrentes que reproducen políticas de exclusión, inequidad e injusticia social y que, a pesar del tiempo y la evolución de políticas públicas, sociales y humanitarias, siguen siendo las mismas, sólo que sus estrategias han sido actualizadas.

La cuarta parte, titulada «"Lo que hizo Hitler fue grandioso": entre el adiestramiento de indios y el régimen militar», reflexiona sobre las consecuencias de la colonización económica

y la dominación militar que ha padecido Guatemala en el último siglo, por medio de los documentales *Los civilizadores: alemanes en Guatemala* (1998), *Aventuras de una gata: apuntes de una proyección en tiempos de posguerra* (2000) y *La isla: archivos de una tragedia* (2009).

La quinta parte, «Biografías contra-hegemónicas», presenta dos historias de vida dedicadas a la defensa de civiles durante los regímenes militares en Guatemala. Se trata de la de Francisco Bauer Paiz, en el documental *Testamento* (2003), y la de Édgar Fernando Pérez Archila, abogado del proceso de genocidios en Guatemala en el microdocumental *Insight abogado* (2015).

La sexta parte del artículo presenta las metodologías de lucha para la divulgación de los documentales en lugares de difícil acceso, para lo cual se crearon las giras cinematográficas Vivir la Historia y el Festival Muestra de Cine Documental Memoria, Verdad y Justicia (2010). Con esto se destaca la problemática de circulación que tienen los documentales, y se generan metodologías de difusión alternativas para ampliar el conocimiento de Latinoamérica entre los latinoamericanos. Todo esto mediante el análisis de los filmes y una entrevista a profundidad realizada a Uli Stelzner en abril de 2016 que podrá

ser consultada en el siguiente enlace: https://vimeo.com/238036808

Contexto de Guatemala

Guatemala está ubicada en Centroamérica. Tiene 108 889 km y cerca de 17 millones de habitantes, entre ellos 22 comunidades lingüísticas que pertenecen a la familia maya, además de la xinka y la garífuna.[4] Su economía se basa, principalmente, en la agroindustria de cardamomo, azúcar y café. Colinda con México al norte y El Salvador y Honduras al sur, países que han vivido gobiernos militares, conflictos armados internos, crisis de guerrillas y violencias sistemáticas.

Guatemala vivió una guerra civil durante 36 años (1960-1996) y, en ella, una dictadura militar de 23 años (1963-1986). La guerra dejó 200 000 muertos, 45 000 desaparecidos y 100 000 desplazados, según la Comisión para el Esclarecimiento Histórico nombrado por las Naciones Unidas. Los responsables de dichas violencias fueron las Fuerzas Armadas (93%), los grupos guerrilleros (3%) y otros actores no identificados (3%). Se considera que el periodo más bárbaro de violencia se dio entre 1981 y 1983, denominado «holocausto silencioso» (CEH,

1999), puesto que se violaron todos los derechos de las poblaciones consignados en la Declaración Universal de los Derechos Humanos (Naciones Unidas, 1948); entre ellos se incluyen: el genocidio de la comunidad Ixil (1982-1983),[5] la destrucción de más de 400 pueblos y aldeas, asesinatos selectivos, matanzas, torturas, violaciones sexuales y mutilaciones, todo lo cual instauró un régimen de miedo. Se afirma que de cada seis masacres, una era realizada de día, en fiestas o reuniones religiosas (CEH, 1999).

Este panorama violento fue producido por las fuerzas de poder que los Estados Unidos y la Unión Soviética desataron durante la Guerra Fría, y que dividieron el mundo en dos facciones ideológicas: los que estaban de acuerdo con el socialismo y sus prácticas anticapitalistas y los que deseaban el capitalismo y el sostenimiento del poder mediante el aniquilamiento de todo aquello que pareciera comunista. En esa lógica dualista el mundo enfrentó guerras, construyó muros, exacerbó las violencias y dejó miles de muertos y víctimas, generando una cultura de odio por lo diferente que aún se mantiene vigente.

Entre ellos está el conflicto armado interno en Guatemala que nació en la década del sesenta con el intento de derrocar el

gobierno de Miguel Ydígoras Fontes (1958-1963) por un grupo de jóvenes marxistas, soldados y militares que se proclamaron en contra de la corrupción y los malos tratos del ejército y que, posteriormente, se organizaron como las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR, 1962-1996).[6] Fue en 1963 cuando el presidente Fontes fue derrocado de su cargo y expulsado del país por el que era su ministro de Defensa Militar, el coronel Alfredo Enrique Peralta Azurdia.

Peralta, al asumir la presidencia (1963-1966), inauguró la dictadura militar, instauró una nueva Constitución Política, decretó el Código Civil y Mercantil y creó los Escuadrones de la Muerte.[7] El objetivo de estos grupos era perseguir, secuestrar y matar a jóvenes revolucionarios, intelectuales, sindicalistas, periodistas, políticos y escritores oponentes al régimen.

En 1966 ganó las elecciones democráticas Julio César Méndez, quien fue títere de los militares que ejercían el poder, al reforzar la campaña contra campesinos e indígenas opositores. En esta década, punto álgido de la industria bananera y cafetera –fenómeno también latinoamericano–, se promovió el Decreto 2795 de 1967, que autorizaba a dichos industriales a implantar castigos y puniciones a obreros, exonerándolos de su

responsabilidad criminal.

La década del setenta se caracterizó por el nacimiento de nuevas guerrillas como el Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP, 1972-1996) y la Organización Revolucionaria del Pueblo (ORPA, 1979-1996). Así como la proliferación de grupos paramilitares como el Ejército Secreto Anticomunista (ESA), la Nueva Organización Anticomunista (NOA), el Consejo Anticomunista de Guatemala (CADEG), el Comité de Represión Antiguerrillera (CRAG) y el Movimiento de Acción Nacionalista Organizado (MANO), quienes operaban los planes violentos del gobierno.

En 1970 se creó la Franja Transversal del Norte (FTN),[8] un proyecto para restablecer el agro que, con los años, se había convertido en un potente centro petrolero el cual, a su vez, creó una red vial y, con ello, desarrollo industrial inusitado. Políticos, industriales, militares y terratenientes expropiaron a indígenas de sus tierras para adueñarse de ellas ilegalmente. La mayor concentración de víctimas del conflicto se ubica en esta franja, debido a los intereses económicos de empresas internacionales como Basic Resources (Bahamas), Shenandoah Oil (Estados Unidos) y Exmibal (Canadá).

La década del ochenta inicia con un acontecimiento

rememorado en el ámbito internacional. El 31 de enero, 37 personas fueron quemadas vivas en el despacho del embajador de España en Guatemala por el cuerpo de seguridad del gobierno del general Fernando Romeo Lucas García (1978-1982) –hallado culpable por el Tribunal Mayor de Riesgo de Guatemala en 2015–.[9] El mismo año, 27 miembros de la Central Nacional de Trabajadores (CNT, 1968)[10] fueron desaparecidos, 17 miembros de la Escuela de Orientación Sindical fueron secuestrados y abogados y jueces del sistema de justicia fueron asesinados indiscriminadamente. Acciones cada vez más continuas, que colocaron en jaque el desarrollo de movimientos sociales y políticos.

Durante el mismo año el gobierno creó la política de Tierra Arrasada, una estrategia del ejército que pretendía contrarrestar el desarrollo de grupos guerrilleros animados por la Revolución Popular Sandinista en Nicaragua (1979).[11] El interés del gobierno era destruir al Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP, 1972-1996), que actuaba en las regiones Chajul, Nebaj e Ixcán en El Quiché, ubicadas en la FTN. La quema de cultivos, matanza de animales, asesinatos, masacres, torturas, quema de personas vivas y desplazamiento forzado de indígenas fueron las estrategias preferidas de eliminación.

El 23 de marzo de 1982 los militares dieron un golpe de Estado al presidente Lucas, y nombraron en la nueva junta de gobierno al general Efraín Ríos Montt. La junta disolvió el Congreso, canceló la Constitución, instauró el Estado de sitio, creó tribunales de fuero especial para juzgar rápidamente a los que eran considerados rebeldes e instaló la pena de muerte por fusilamiento, así como también creó una política de amnistía para guerrilleros y creó las Patrullas de Autodefensa Civil (PAC).[12] El objetivo era instigar a los sobrevivientes para elegir una salida que se reducía a huir a territorios selváticos de El Quiché o fronterizos en México,[13] hacer parte de las PAC o reubicarse en las *aldeas modelo*.[14] Se considera que cerca de setenta mil personas murieron durante este gobierno.

Poco tiempo después, el 8 de agosto de 1983, Ríos Montt sufrió un golpe de Estado por el general Óscar Humberto Mejía Víctores (1983-1985). En el gobierno de Mejía, el servicio de inteligencia del ejército de Guatemala (G-2) desarrolló un esquema de ataque contrainsurgente basado en el secuestro, interrogatorio, tortura y desaparición de personas.[15] También nació la tercera Constitución durante la guerra.

En esta historia violenta el gobierno de Estados Unidos apoyó el

entrenamiento militar, psicosocial y contrainsurgencia por medio de la Escuela de las Américas (1946), hoy denominada Western Hemisphere Institute for Security Cooperation (SOA/WHINSEC).[16] Este apoyo anticomunista fundó el Movimiento de Liberación Nacional (MLN) para emprender campañas de muerte contra el pueblo guatemalteco mediante acciones paramilitares de grupos como Ojo por Ojo, Escuadrones de la Muerte, Mano Blanca, entre otros, que se sumaron a las campañas de muerte y desaparición de la población. Y de otro lado, estaban los gobiernos de la Unión Soviética, Cuba, China, entre otros, que apoyaban los nacientes procesos revolucionarios anticapitalistas y pro socialistas encarnados en guerrillas, sindicatos y grupos intelectuales de izquierda. Esas dos fuerzas antagónicas –vigentes hasta hoy aunque con menor severidad– animan la multiplicidad de los procesos democráticos, razón por la cual en 1986 los gobiernos democráticos de Guatemala retornarán y estarán interesados en acuerdos de paz.

El primer intento de paz fue del presidente Vinicio Cerezo (1986-1991) interesado por el proceso de paz centroamericano (Guatemala, Nicaragua y El Salvador), al firmar los Acuerdos Esquipulas I (1986) y II (1987). El gobierno de Jorge Serrano Elías (1991-1993) estuvo interesado en los procesos de retorno

de los guatemaltecos exiliados en México.[17] Ya durante 1994 y 1995, durante el gobierno de Ramiro de León de Carpio (1993-1996), se firmaron cuatro acuerdos que instauraron las bases del acuerdo de paz definitivo.[18] Pero fue en 1996, bajo el gobierno de Álvaro Arzú (1996-2000), cuando se firmó el acuerdo de paz definitivo con la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG, 1982- 1996),[19] y se dio paso al proceso de verdad y justicia que juzgó al exgeneral Ríos Montt como culpable de 15 masacres de las 472 perpetradas durante su mandato como presidente.[20] En la actualidad, el proceso continúa con todas las precariedades que impone la justicia de un pais con tradición corrupta.

Stelzner y su producción documental

Uli Stelzner nació en Hiltrup (Alemania) en 1961. Forma parte de la generación de posguerra que creció en un contexto conservador en barrios obreros. Su pasión temprana fue el futbol, lo que lo llevó en su juventud a formar parte de un equipo profesional de segunda división. Sin embargo, su juventud inquieta fue avivada por profesores alemanes progresistas que creían en procesos de ruptura mediante la

educación. Esta fundamentación lo convenció de no prestar el servicio militar obligatorio, pues «no podía obedecer a un sistema, a una autoridad [con] la cual no estaba conforme» (Stelzner, 2016). Con dicha convicción, fingió un colapso nervioso con doce días de hospitalización, tiempo suficiente para persuadir al ejército de no enlistarse. Después, ahorró suficiente dinero para viajar a Bolivia, y huyó así de la presión social por no haber ido al ejército.

Este primer contacto con la Latinoamérica de la década de los ochenta lo confrontó con una realidad que estaba lejos de lo que él conocía por los libros. En la colonia Hardeman, ubicada en el municipio de San Pedro en la provincia Obispo Santiestevan (Santa Cruz), Stelzner se dedicó a alfabetizar a jóvenes y adultos durante tres años a cambio de vivienda y alimentación. Durante la convivencia percibió una marcada definición de roles masculino y femenino que lo estigmatizaron por reunirse con las mujeres para lavar su propia ropa, tarea definida exclusivamente como femenina. De estas conversaciones mejoró su español y accedió al imaginario femenino de la comunidad.

De regreso a Alemania comenzó a estudiar pedagogía y

comunicación visual en la Universidad Gesamthochschule Kassel –hoy conocida como *Universität Kassel*, en Kassel (Alemania)–, donde emprendió un taller de fotografía con jóvenes unversitarios y un sindicato que lo llevó de regreso a Bolivia para registrar el despido masivo de obreros de las minas de cobre, cuando fueron privatizadas en 1986 (Plancha 1, Bolivia).

Imagen 1



Plancha 1. Fotografías durante el despido masivo de obreros de las minas de cobre en Bolivia (1986).

Un año después conoció Perú mediante una beca de la universidad para realizar un documental sobre la problemática de los vendedores ambulantes en Lima. Allí permaneció un año, aunque el proyecto había sido programado para cuatro meses, y nació su primer documental *Somos ambulantes* (1987). A pesar de que estos trabajos se desarrollaron en un marco universitario, ambos constituyeron la base para aproximarse a la diversidad del contexto latinoamericano y sus contradicciones. De un lado, estaba Bolivia donde primaba una gestión estatal precaria sin capacidad de ofrecer variados programas de bienestar para la ciudadanía y, del otro, Perú donde era la comunidad quien sufría la disputa entre las fuerzas políticas de ultraderecha en el gobierno de Alan García Pérez (1985-1990) y de izquierda de los grupos guerrilleros Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA, 1984-1997) y Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL, 1980-1999).

De vuelta en Alemania, se vinculó con un grupo político de estudiantes de la universidad que ganó las elecciones. Así, coordinó el departamento de relaciones internacionales de la universidad durante dos años, lo que le generó gran aprendizaje en el campo político. Desde allí organizó una delegación

europea de estudiantes a Guatemala para presionar al gobierno de Vinicio Cerezo para que abriera una investigación por la desaparición de estudiantes de la Universidad San Carlos. En 1991, Stelzner tuvo su primera experiencia documental en Guatemala, al codirigir el documental del evento *500 años de la existencia indígena, negra popular*. Allí conoció a su futuro colega de trabajo, el alemán Thomas Walter, con quien iniciaría una década de producción intelectual.

Durante 18 años (1987-2015) Uli Stelzner realizó nueve producciones documentales, entre ellas cinco largometrajes, tres mediometrajes y un corto. Cinco de ellos fueron codirigidos con Walter en la década de los noventa.

Tabla 1. Producción documental organizada cronológicamente

Título	País	Año	Duración	Codirector
Somos ambulantes.	Perú	1987	35 min	
Ojalá: esperanza de una nueva tierra.	México-Guatemala	1992	47 min	Thomas Walter
Romper el cerco: refugiados de una tierra escondida.	México-Guatemala	1994	64 min	Thomas Walter
Los civilizadores: alemanes en	Guatemala	1998	130 min	Thomas

Guatemala.				Walter
Las aventuras de una gata: apuntes de una proyección en tiempos de posguerra.	Alemania	2000	40 min	Thomas Walter
Testamento.	Guatemala	2003		Thomas Walter
Asalto a un sueño.	Guatemala-México	2006	85 min	
La isla: archivos de una tragedia.	Guatemala	2009	60 min	
Insight abogado.	Guatemala-Costa Rica	2015	10 min	

En la misma lucha

Este apartado tiene el objetivo de evidenciar que los problemas sociales latinoamericanos están anclados, principalmente, a una política de empobrecimiento de las comunidades más vulnerables; y a políticas gubernamentales lideradas, en muchas ocasiones, por gobernantes de ultraderecha que gestionan las condiciones de imposibilidad de vida en este continente.

El tema de pobreza y fronteras es un tema recurrente en la

obra de Stelzner, quizá porque existen contradicciones entre la riqueza y la diversidad de los territorios latinoamericanos que producen innúmeros problemas sociales conexos y dependientes, sumado al espíritu de lucha organizada de sus comunidades. Estas contradicciones son presentadas por Stelzner en cuatro de sus documentales, en los que se coteja el contexto y el testimonio de las personas afectadas por políticas dominantes que confirman la opresión. Así, contexto/imagen y testigo/habla son recursos narrativos complementarios que no se pueden deslindar en el análisis.

En este apartado las películas seleccionadas son aquellas que cuentan las luchas de vida de los individuos que están en condición migrante. Dicha condición es dada porque el país los expulsa debido a una guerra interna en la que es necesario salvar la vida o porque el país no ofrece las condiciones mínimas de subsistencia como trabajo, educación y salud. Cualquiera de los casos exige de los migrantes una idea clara sobre su condición de sujetos dentro de un contexto específico.

Ojalá: esperanza de una nueva tierra (1992) cuenta la historia de refugiados guatemaltecos en la frontera sur de México debido a la presión de la guerra interna. Se trata de 400

familias indígenas, más de 50 000 refugiados reconocidos por Naciones Unidas que vivían en la FTN, desplazados forzosamente por la estrategia de Tierra Arrasada que destruyó cerca de 400 aldeas. *Romper el cerco: refugiados de una guerra escondida* (1994) presenta la historia de persecución política de indígenas organizados en las Comunidades Populares en Resistencia (CPR), quienes decidieron vivir escondidos en la zona montañosa de El Quiché debido a la ejecución del plan militar Campaña Victoria en 1982, durante el gobierno de Ríos Montt. Más de un millón y medio de personas no fueron consideradas población civil y recayó sobre ellas el estereotipo de guerrilleros.

Queda claro en ambos documentales el objetivo de denuncia de los directores: los indígenas son blanco de los militares en una campaña de exterminio que obedecía a políticas del régimen militar, ampliadas por los intereses empresariales de la oligarquía. Esta denuncia en formato documental, realizada después de seis y ocho años finalizada la dictadura militar y antes del futuro acuerdo de paz, que sería firmado en 1996, nació en un ambiente contradictorio de guerra/paz y en un contexto de corrupción.

Imagen 2



Plancha 2. Fotogramas del documental *Ojalá: esperanza de una nueva tierra* (1992).

Ojalá: esperanza de una nueva tierra inicia con una guerra representada por niños y niñas que luchan con armas hechizas (Plancha 2, Ojalá). Se agreden, se hieren, se matan y se llevan a sus propios muertos. Esta guerra minúscula hecha de odios nos introduce en la lógica de la polarización entre buenos (soldados) y malos (pueblo), de la defensa fundamentalista de creencias y de la acumulación de beneficios personales que niega intereses a los individuos. Lógicas que constituirían un poder despótico que no se fundamenta en la voluntad del otro sino en la fuerza de coerción, la amenaza, la destrucción del otro y la violencia que es activada mediante el miedo. Explica Inás Elías de Castro que este tipo de poder «recae sobre sí mismo y sobre la "fuerza de la fuerza"», (Castro, 2011: 102, traducción propia), y restringe su capacidad política y su «poder para abrir un espacio público, lugar de la existencia de una voluntad común» (Castro, 2011: 102-103, traducción propia). Este poder despótico configura el acto de gobernar que, según Michel Foucault, intenta «estructurar un campo posible de acción sobre los otros» (Foucault, 1999: 253).

En el documental este campo de fuerza es accionado por soldados que ejecutan las estrategias que el poder despótico necesita para su reproducción, produciendo y posicionando el

enemigo. La producción del enemigo se inscribe en el sentido de lo anómalo, se le dota de una imagen, se le señala y se le extrae del anonimato para masificarlo. Como enemigo público y propulsor del horror se le puede inscribir una muerte legítima (Gordillo, 2013: 53). Afirma Michel Foucault que «se mata legítimamente a quienes significan para los demás una especie de peligro biológico» (1991: 166), así se legitima quien merece vivir y quien merece morir, por cuanto «el poder de exponer a una población a una muerte general es el envés del poder de garantizar a otro su existencia» (Foucault, 1991: 166).[21] Esta característica es peculiar de gobiernos que se reproducen mediante la violencia, pues necesitan justificar tácticas militares de control/vigilancia.

Aunque los soldados son sólo activadores/multiplicadores de los mecanismos de represión, esto los hace tan culpables como a sus estrategas intelectuales que dominan el aparato de producción que, en el caso de Guatemala, fue configurado por los presidentes de turno guatemaltecos, los empresarios nacionales y extranjeros y los presidentes de Estados Unidos de América. Esta triada de intereses exterminó lo que era diferente a la clase dominante blanca, con apellido extranjero y hegemonía económica: indígenas, criollos y campesinos. Parecía

que estos representantes de una «clase inferior», de «raza fea» y «poco educada» podían ser exterminados, en tanto que no eran indispensables para el desarrollo del capitalismo que estaba emprendiendo Guatemala. Además, cuando el poder soberano gestiona la vida y la muerte de los cuerpos instala una tecnología biopolítica que tiene como finalidad seleccionar los que deben vivir y los que deben morir en función de ser útiles para la manutención de los gobiernos.[22] Así, cuerpos vivos y muertos son necesarios para el mantenimiento del aparato de producción (Foucault, 1991: 170-171).

Achille Mbembe, filósofo camerunés que ha hecho importantes contribuciones en la reflexión del poder actual y que sigue la lógica de pensamiento de Michel Foucault, piensa que la ocupación colonial de la modernidad tardía está influenciada por tecnologías de poderes múltiples: la disciplinar, la biopolítica y la necropolítica, que en su conjunto permiten absoluta dominación de los territorios conquistados. El necropoder es la formación específica del terror mediante tres dinámicas: la fragmentación territorial, el acceso prohibido y la expansión de las colonias. El objetivo de fondo es impedir el movimiento y posibilitar la segregación. Así, afirma Mbembe, los territorios se dividen en una red compleja de fronteras interiores y de células

aisladas (2011: 39). De esta manera, la administración de cuerpos, vidas y territorios es un proceso constante que sirve a la reproducción del capitalismo salvaje y el neoliberalismo que asediaba a Guatemala en esta época.

Imagen 3



Plancha 3. Fotogramas del documental *Romper el cerco: refugiados de una tierra escondida* (1994).

Es en ese sentido como resultan interesantes las imágenes que abren *Romper el cerco: refugiados de una guerra escondida*. Se

trata de un desfile militar del ejército guatemalteco, acompañado por bandas de guerra escolares en las calles del centro de Ciudad de Guatemala. Un juego de planos cerrados y medios de instrumentos musicales, rostros sudados de soldados, niños marchando, militares y jefes de Estado mirando desde los balcones pasan con rapidez, enlazándose con primeros planos de armas y sonidos estridentes (Plancha 3, Cerco). Esta sobreexcitación coloca al espectador al lado de la guerra como producto de consumo, una mercancía bélica que debe ser exhibida, mostrada y potenciada por su exotismo (Virilio, 1983).

La representación del juego bélico y su espectacularización están articuladas porque la base narrativa de ambos es la ficción. De un lado, está la irracionalidad de un juego infantil que dramatiza la guerra como metodología pedagógica para el documental y, de otro, el *performance* de la guerra que la exhibe como espectáculo (Debord, 2007).[23] Cualquiera de las dos representaciones, en el fondo, son una parodia exacerbada de la «realidad», en tanto que una sirve como elemento educativo que sintetiza el fenómeno y la otra tiene la función de opacarlo.

Imagen 4 (Fotograma 1)



Parodia y paradoja se juntan en la imagen de conmemoración del día de la independencia de Guatemala (fotograma 1, Ojalá), celebrada el 15 de septiembre en Nentón, en el departamento de Huehuetenango, cerca de la frontera mexicana. En ella, cinco niñas y diez niños cantan el himno de Guatemala con la mano en el pecho, y preceden a un grupo de soldados armados que también enarbolan el cántico nacionalista. Esta imagen –natural en el contexto escolar– es la expresión condensada de la división: población infantil y ejército se unen en el mismo cuadro representacional.

Imagen 5 (Fotograma 2)



Una imagen contraria a ese *performance* naturalizado (Hall, 1980)[24] es la sobreexposición en edición de dos imágenes en el documental *Romper el cerco*. Una, es un campamento del ejército donde masacraron animales y personas entre el 28 y 29 de noviembre de 1991, y la otra, es la dramatización de un grupo de mujeres y niños que corren para refugiarse de los bombardeos (fotograma 2, Cerco). La primera representa vestigios de los ejecutores, encarnando un escenario del horror donde se desprenden historias, individuos y acciones que configuran la tragedia de las comunidades indígenas. La

segunda son figuras humanas de mujeres y niños que corren y susurran: «¡Corre, ten cuidado!». Estas dos imágenes tienen el efecto de transparencia y están sobreexpuestas, entretejen lugar y acontecimiento, juntos, eventos del pasado, como una muestra de la angustia en contexto de horror. Tal juego técnico trae a nuestro presente fantasmas, imágenes que no quieren ser, que se desbibujan como «objetos sin sujeto, objetos de sí mismo, que no refieren a una conciencia de sí» (Matos, 1993: 73, traducción propia); se trata de una fantasmagoría, «imágenes dialécticas» que tienen la intención de poner a conversar a naturaleza y hombre (Benjamin, 1973). Del mismo modo luchan las personas migrantes a causa de la pobreza que Stelzner presenta en los documentales *Somos ambulantes* (1987) y *Asalto a un sueño* (2006).

Somos ambulantes es el primer documental de Stelzner producido en el ámbito estudiantil. Éste presenta las condiciones de precariedad del sistema económico en Perú, encarnado en los vendedores ambulantes de Lima, que devela la crisis social y política de la década del ochenta que expulsó a sus ciudadanos al límite de la vida misma. Diecinueve años después Stelzner dirigió *Asalto a un sueño*, un documental que muestra la travesía de viaje de la población centroamericana

más vulnerable en busca del «sueño americano». Para ello, su director filmó en un territorio fronterizo reducido entre Ciudad de Hidalgo (norte de Guatemala) y Tapachula (sur de México), donde vivió momentos audaces con los migrantes, en los que se ven fenómenos de tráfico de personas, violencia sexual, robo y corrupción policial, razón por la cual su documental fue censurado en el estado de Chiapas (sur de México).

Perú y Guatemala se destacan por la inequidad que promueven sus políticas públicas. Así, en 2015, el Producto Interior Bruto (PIB) para Perú fue de 170 428 millones de euros y el de Guatemala de 63 790 millones de dólares.[25] La base económica de Guatemala es la agroindustria de productos como cardamomo, azúcar y café; mientras que Perú basa su economía, sobre todo, en la explotación de recursos naturales como la extracción de petróleo y gas y la pesca. Los 31.38 millones de habitantes en Perú ocupan los 1 285 216 km. Sin embargo, también en 2014, el porcentaje de pobladores bajo la línea de pobreza es del 17,8% en para Perú y del 59,3% en Guatemala.[26] La falta de políticas públicas en salud, educación y, sobre todo, trabajo han afectado la configuración de familias estables, ya que sus proveedores (padre y madre) tienen que buscar trabajo en la capital del país o, en casos extremos, salir

del país para sobrevivir. Lo que une los contextos de Perú y Guatemala, a pesar de su distancia territorial, es la coincidencia histórica de mecanismos de opresión y aproximación visual que Stelzner propone sobre dos realidades que parecen distintas: una estética donde el individuo aparece en constante peligro y sumergido en una pauperización que lo lleva a la latencia de la muerte.

Imagen 6



Plancha 4. Fotografías del rodaje y lanzamiento del documental *Somos ambulantes* (1987).

El contexto de grabación de *Somos ambulantes* (Plancha 4, Rodaje *Somos ambulantes*) estuvo influenciado por once años de dictadura militar de Perú (1968-1980) que aisló el país de la economía mundial: gravó las importaciones con aranceles de hasta el 300%, los productos nacionales subieron de precio, las empresas extranjeras cerraron, la tasa de desempleo aumentó y los medios de comunicación fueron expropiados, lo cual promovió así una crisis económica y financiera. Comenzó luego un conflicto armado interno (1980-2000) en el cual participaron el PCP-SL, 1980-1999 y el MRTA, 1984-1997, y que dejó dejando más de setenta mil víctimas. Después de la grabación del documental siguió un estallido de violencia guerrillera y militar acompañado de corrupción durante los diez años de gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000).[27]

Diecinueve años después Stelzner grabaría en la frontera de Guatemala y México su próxima obra: *Asalto a un sueño*. Para ese entonces, Guatemala estaba sumergida en la corrupción de los presidentes Alfonso Portillo (2000-2004), quien fue preso y extraditado a Estados Unidos por peculado, y Óscar Berger Perdomo (2004-2008), quien desató una crisis económica producida por la corrupción al interior de las instituciones del Estado que funcionaban como bandas criminales. Esta

grabación fue una de las primeras en denunciar el problema de migración centroamericana, y devela los trabajos por los que un migrante ilegal pasa durante la travesía.[28] Su estética está ligada con una cámara libre, que no se importa por violentar la intimidad del personaje, que no sigue patrones estéticos de belleza y que pareciera seguir el ritmo intrépido de sus personajes. Es por esto que Stelzner revela que este documental significó el redescubrimiento de su mirada: «hacía tiempo no era yo quien descubría la realidad […] ya que las imágenes de los documentales anteriores eran discutidas y descubiertas por Thomas» (Stelzner, 2016).

En esos contextos las imágenes de Stelzner nacieron para evidenciar la precariedad sistémica encarnada en las historias de vida de Dionisia, una peruana vendedora ambulante de treinta años, casada, con tres hijos y huérfana de padre y madre a los nueve años en *Somos ambulantes*; y en *Asalto a un sueño*, Noé un salvadoreño de 23 años, casado, con dos hijos y una madre dependiente. Ambos personajes comparten la lucha por la sobrevivencia instaurada en un *mejor futuro* para ofrecer a sus hijos condiciones de vida digna.

En este sentido, resulta interesante que la imagen

predominante en *Somos ambulantes* es de niños y niñas. Infantes que trabajan como cargadores, limpiadores de carros, vendedores de diversos productos y que, en la mayoría de casos, acompañan a su madre en los trabajos de calle. Posiblemente, esta imagen de niñas y niños trabajadores impactó el imaginario de lo que Stelzner entendía por una infancia feliz. Este recurso visual aparece reiteradamente a lo largo del documental, volviéndose la evidencia máxima de un Estado en crisis que nos pulsa en la desolación.

Imagen 7 (Fotograma 3)



Imágenes que se contraponen al único instante familiar de Dionisia (fotograma 3, Ambulantes). Los cinco integrantes de la familia están sentados a un costado de su casa, posando para la cámara como un modelo de familia ejemplar. Esta imagen de diez segundos pasa desapercibida porque sus individuos están organizados sobre el imaginario conservador de familia y porque su encuadramiento es simple y estereotipado. Padre y madre están a los lados e hijos en el centro mirando al camarógrafo. El gesto de todos es desprevenido, casi como cumpliendo una tarea para el registro visual, excepto la niña que sonríe. Tal vez ella sea la única que entiende la excepcionalidad de la imagen, la unicidad del momento familiar y la fragilidad de continuar unidos. Es en el gesto de felicidad e inocencia cuando la imagen arde (Didi-Huberman, 2012), pues desde ahí entendemos lo efímero del instante.

En *Asalto al sueño* lo que parece impactante en la historia es que aún la idea del *sueño americano* se repita con tanta insistencia, pasando de ser una historia de migrantes ilegales a un círculo vicioso de tráfico y corrupción sostenido por las autoridades militares de cada país. De fondo cabe la pregunta: ¿cuáles son los límites de vida y dignidad que propagan los gobiernos centroamericanos?, puesto que esa *aventura del*

sueño parece estar enraizada en un alto nivel de desocupación y desempleo de su población, y se lanza, así, a una aventura de la cual ya se conocen los riesgos y humillaciones.

Podríamos decir, entonces, que la única aventura que es verdadera en este juego migratorio es mantener la vida con vida, porque, ¿cómo podríamos entender que para algunos de los entrevistados en el documental éste sea el cuarto u octavo intento para llegar a Estados Unidos? Según uno de los entrevistados «por semana 800 personas lo intentan, solo 3 o 4 logran llegar», dejando claro que muchas personas son asesinadas en atracos, mutiladas por los trenes, secuestradas y obligadas a ejercer la prostitución, contratadas por míseros sueldos para no morir de hambre y, los que restan, regresan a sus casas con la frente marcada *hombre/mujer fracasado/fracasada*. La idea de fracasar en la aventura no amilana el entusiasmo, pues éste es precisamente el que da sentido a sus vidas. La Organización Mundial de Migraciones (OMM) estima que cerca de 150 000 migrantes al año ingresan de manera ilegal a Estados Unidos de América desde Centroamérica, lo que amplía la problemática social y médica tanto de los lugareños como de los mismos migrantes.[29] Noé –con quien Stelzner se encontró tres veces durante la travesía–,

mantuvo su sueño despierto en seis intentos, después de esto su aliento no le alcanzó para tanto (Plancha 5, Asalto).

Imagen 8



Plancha 5. Fotogramas del documental *Asalto a un sueño* (2006).

En estos cuatro documentales, Stelzner nos presenta imágenes que evidencian las contradicciones de un continente rico con uno de los mayores indicadores de desigualdad y pobreza del mundo, en donde, paradójicamente, también nacen

comunidades en resistencia; se revela un tipo de esquizofrenia entre el discurso político de la élite y las políticas públicas. Pareciera que deseo y «realidad» no andan juntos y que, por el contrario, estas imágenes nos confrontan con una esquizofrenia mayor: la visualidad de los Estados en decadencia.

Esta decadencia es presentada en las imágenes de contexto que, junto con los testimonios, nos muestran las complejidades que producen las migraciones de la pobreza y la guerra, en la cual identificamos dos movimientos estéticos recurrentes. El primero es una cámara estática que propone una relación dependiente a ella e invita a la dramatización, sea en el caso de representar una familia en el concepto clásico, una confrontación entre soldados y pueblo, o la amenaza de una masacre (en los documentales *Somos ambulantes*, *Ojalá* y *Romper el cerco*, respectivamente). Las dramatizaciones producidas por las propias comunidades son representaciones de sus experiencias, de sus vínculos afectivos con sus historias personales y sobre todo son la expresión comunitaria representacional que permite la cámara. Pareciera que la propuesta visual de Stelzner estuviese anclada a la reconstrucción de las memorias violentas mediante recursos del teatro, una provocación para representarse a sí mismo sin

hablar de sí mismo. Una especie de ensoñación, de fantasmas que parecen acompañar la vida cotidiana y en la que, me atrevería a decir, se manifiesta la mirada de un artista político que alcanza a vislumbrar la belleza y el significado de resistir a pesar del horror.

El segundo es una cámara que se mueve detrás de los personajes, haciéndola dependiente de ellos y de los acontecimientos. Su función de grabar sólo es activada en relación con las condiciones de posibilidad, y le otorga a cada imagen producida un aura de irrepetibilidad. Hecho que inscribe los documentales como piezas singulares y desafiantes de los poderes hegemónicos. En este sentido, inferimos que la mirada de Stelzner es un acto político estético que coloca, una vez más, a los personajes que luchan contra los problemas repetitivos del sistema.

«Lo que hizo Hitler fue grandioso»: entre el adiestramiento de indios y el régimen militar.

En esta sección reflexionamos sobre las «otras colonizaciones» de Guatemala: la que provino del régimen mercantilista del café implantada y sostenida por alemanes migrantes de la primera y

segunda guerra mundial, y la que implantó el régimen de terror militar de la dictadura mediante el hallazgo de más de ocho millones de documentos que incriminan a policías, militares y políticos. El fondo de los tres documentales analizados aquí señalan silencios sobre acontecimientos de los que antes nadie había querido hablar y que, por las condiciones estratégicas de sus directores –periodistas extranjeros con protección alemana–, fue posible.

Afirma Stelzner que la receta para el documental fue «no correr el riesgo de perder la vida, compartir causas comunes con los locales y abrir espacios de presentación y discusión» (Stelzner, 2016), aunado al hecho de que los guatemaltecos no confiaban en directores guatemaltecos, lo que dio oportunidad para que los extranjeros exploraran sus historias. Es por esto, explica Stelzner, que «muchas obras documentales sobre Guatemala nunca fueron presentadas ahí y pocas fueron dirigidas por nacionales». Ellas están en archivos fílmicos en el extranjero, predominantemente en Europa, por ser esta región un nicho de las ONG interesadas en procesos de posconflicto.

Los documentales *Los civilizadores: alemanes en Guatemala* (1998), *Las aventuras de una gata: apuntes de una proyección*

en tiempos de postguerra (2000) y *La isla: archivos de una tragedia* (2009) son un claro ejemplo de cómo el silencio es una estrategia de opresión que los dominantes usan para estructurar el miedo. El silencio es un elemento activo y en constante producción.

Los civilizadores: alemanes en Guatemala cuenta la historia de los alemanes de comienzo del siglo XX y el desarrollo de una estrategia capitalista para apoderarse de tierras indígenas y campesinas para la producción de café. Ese imperio cafetero se extendió a otros productos como el cardamomo y el banano, lo cual abrió nuevos mercados que eran sustentados por la mano de obra barata de guatemaltecos considerados «flojos, sucios y brutos». Lo que devela este documental es el discurso que la hegemonía alemana había construido alrededor de la idea de progreso bajo un pensamiento fascista, colonialista, racista y excluyente. Una investigación de tres años rompió la fama del buen trabajador alemán en Guatemala y abrió una ventana de discusión sobre los alemanes migrantes en el mundo.

La producción de esta historia tuvo como ventaja la procedencia alemana de sus directores. Stelzner y Walter ya no eran extranjeros filmando extraños, eran coterráneos alemanes

testificando y produciendo un testimonio cinematográfico sobre cómo los alemanes prosperaron en la Guatemala del siglo XX y XXI. Así, accedieron a diversos tipos de entrevistas, fiestas alemanas y archivos fotográficos y fílmicos familiares de difícil acceso para una persona ajena a su cultura. Las entrevistas fueron realizadas en alemán como estrategia de identificación lingüística y proximidad cultural, y permitió aflorar sentimentalidades nostálgicas por el orden, la militarización y la idea de progreso en pro del desarrollo empresarial de Guatemala. De dicha fluidez sentimental emerge un tono de simpatía con el nazismo, con la figura de Hitler como un visionario político y con la idea economicista de la Segunda Guerra Mundial. Es notable, también, la nostalgia de la Alemania de comienzos del siglo XX que los protagonistas del documental vivieron en su juventud y que estaba subsidiada por la añoranza de que «todo pasado fue mejor».

Esta proximidad cultural, mediada por el territorio, la lengua y la historia, tiene una inscripción importante que no fue percibida por los alemanes industriales que han vivido de manera permanente en Guatemala: existe una diferencia generacional de los hijos de posguerra que vivieron la reconstrucción de Alemania durante la segunda mitad del siglo

XX. Stelzner y Walter son representantes de esa posguerra, caracterizada por tiempos de tránsito como una época de «identidad perdida», en la cual las relaciones de otredad se estaban reconfigurando, pues, era necesario construir otra relación no violenta con el mundo. Tal vez este documental no sea sólo la historia de explotación de los alemanes industriales en Guatemala, sino la reconfiguración de fragmentos de historias que ayudarían al entendimiento de la generación de la identidad perdida. Afirma, Stelzner que este documental representó la «mejor clase de historia en busca de mi identidad» (2016).

La aproximación crítica a las densidades de la cultura alemana en Guatemala desató fuertes amenazas que limitaron la presentación del documental y colocaron en jaque la vida de los directores. Lo irónico de las amenazas era que provenían de la hegemonía alemana en Guatemala contra periodistas alemanes pues, «¿quién iba a pensar que alemanes podrían descubrir los discursos fascistas por detrás del desarrollo guatemalteco?» (Stelzner, 2016).

Debido a la discusión y polarización que creó *Los civilizadores*, nació *Las aventuras de una gata*. Este documental muestra el

registro visual de las jornadas de presentación y discusión de *Los civilizadores* en más de quince pueblos donde nunca había llegado esta clase de información. La metodología de registro de esos momentos se dio en un escenario de zozobra porque «era la primera vez que andábamos con guardaespaldas» (Stelzner, 2016). El material también sirvió como una estrategia de protección en caso de que algo aconteciera con el equipo de producción.

Lo que parece más interesante de este registro es que se trata de una metodología etnográfica que recopila impresiones e interpretaciones de las comunidades, y que evidencia tensiones conceptuales sobre las ideas de progreso, desarrollo y colonización. De igual modo, los directores aparecen en algunos momentos del documental; Stelzner interactúa con el público, amplía explicaciones sobre el nombre del documental y da a entender que «civilizadores» es una ironía que se desmarca de la carga ideológica dual de progreso e incivilizados (por no decir salvajes) mientras Walter aparece grabando. Parece que este recurso visual sirve para testificar el papel de los autores como productores del documental, dando un lugar específico al autor que lo separa de los alemanes representados como *aquellos otros alemanes*.

Es en este sentido de separación como el producto documental como mediación crea una separación estratégica que desvincula la historia colonial de los representados y la historia de posguerra de sus directores. A tal punto, que en ciertos momentos los directores parecieran ser confrontados tanto por los representados que manifiestan inconformismo como por el público guatemalteco que expresa su sorpresa e inconformidad por las historias de explotación solapadas bajo el discurso de desarrollo. La declarada posición de los sujetos (representados-productores-espectadores) es una estrategia visual que coloca a Stelzner y a Walter como sujetos no-coloniales, a pesar de ser alemanes. Dicha anticolonialidad también se expresa en el hecho de producir y poner en circulación un tema espinoso que coloca las hegemonías alemana y guatemalteca como propiciadoras de un nuevo esclavismo. La pregunta que tendríamos que hacernos en este punto es: ¿qué significa ser alemán en Latinoamérica frente a movimientos significativos políticos y culturales de su cultura? Una pregunta que, tal vez, no podrá resolverse en su totalidad en este artículo, pero de la cual daremos cuenta a partir del análisis de la mirada de Stelzner.

Nueve años después se estrenó *La isla*, un documental sobre el hallazgo de más de ocho millones de archivos policiales ocultos en la Brigada Mariscal Sabala, en el edificio donde la policía guatemalteca almacenaba explosivos. El hallazgo fue producto de una explosión en mayo de 2005 que al parecer tuvo la intención de desaparecer los archivos que incriminan a militares y políticos. Entre los recuperados hay más de doscientas mil fichas policiales que datan de los años veinte hasta los noventa, las cuales relatan capturas, desapariciones y asesinatos de vagabundos, niños desobedientes, dirigentes políticos y campesinos después del golpe del sesenta. Expedientes que han servido como material probatorio documental en procesos judiciales en contra de policías, militares y políticos.

La película, según su director, es «un trabajo subversivo en un régimen represivo» (Stelzner, 2006), porque cerca del 70% de las imágenes estaban prohibidas, por ejemplo: ningún trabajador del proceso archivístico podía hablar de su propia historia, muchos de los documentos estaban restringidos y algunos espacios del edifico estaban vetados. Afirma Stelzner que «el gobierno quería una película correctamente política [...] [idea que] no coincidía con los intereses míos como cineasta y tampoco con la visión y necesidades de las víctimas» (Stelzner,

2016). Es por esta razón que la película da voz a los jóvenes de la posguerra considerados parte de una generación que también perdió su identidad.

La película, grabada en su totalidad en el centro de capacitación policial de Guatemala donde se encontraron los archivos, apuesta por elementos visuales poéticos bajo el color azul en permanencia. Imágenes de noticias durante el régimen, de procesos judiciales, de tomas militares y de muertos son proyectadas en las paredes mientras las víctimas de la segunda y tercera generación organizan y digitalizan los archivos. Salen a la luz los recuerdos en carne propia, pasado y presente se funden en una imagen, matizados por la entrada dolorosa de un violonchelo que aparece sumergido en los vestigios del horror. Así, *La isla* no fue el paraíso que podríamos imaginar, fue el búnker de la barbarie silenciada que encubrieron sus autores durante décadas.

Al preguntarnos sobre esas imágenes del silencio, que silencian o que expresan silenciamientos, podríamos escoger aquellas que nos impulsan a ver directamente el horror. Pero, en este caso, seleccionamos aquellas que nos colocan en otra dimensión: la poética –sin que por ello sean imágenes menos

políticas–, además por el hecho de ser recursos visuales novedosos en la obra de Stelzner. La primera es la imagen que cierra el documental *Los civilizadores*, en la que el mar negro y bravío del Pacífico es protagonista en un plano general interrumpido por una cruz roja sembrada en una playa (fotograma 4, Civilizadores):

Imagen 9 (Fotograma 4)



La segunda es la imagen del violonchelista tocando en medio de carros destruidos, presente en dos momentos en el documental

La Isla (fotograma 5, Isla):

Imagen 10 (Fotograma 5)



Considero esas dos imágenes poéticas en cuanto a que tienen la capacidad por sí solas de interrumpir las imágenes secuencia del horror. Ellas, en su belleza máxima, nos colocan en una dimensión estética donde el dolor es sublime, inspirador y creador. El mar y la música se conjugan en su visualidad y sonido, componen otras presencias que parecen ausentes, como nostalgia y frustración. Para comprenderlas el lector debe

conocer el contexto en el que nacen y la simbología estética entre tanta barbarie, para así entender su intencionalidad emotiva y política.

Emotiva, en tanto la imagen apela a emociones. Un mar que golpea con fuerza, rompe con la potencia de su naturaleza y, aun así, mantiene incólume la verticalidad de la cruz roja. Esta cruz que deriva su significado del catolicismo para representar la muerte es significativa del silencio porque su artificialidad es extraña a la naturalidad del mar, porque su condición de existencia obedece a lo humano y porque se encuentra junto a la vida que proyecta el mismo mar. Así como también es emotiva la imagen del músico y su violonchelo sumergidos entre el despojo mecánico de la modernidad. Carros que un día funcionaron al servicio de alguna familia de clase media o alta guatemalteca configuran el fondo del escenario para el violonchelo y su sonido doloroso. Los vestigios de lo que algún día tuvo valor y hoy es inservible se conjugan con lo bello, con el despertar de los sentidos.

Despertares que nos colocan frente a imágenes que no solamente son bellas por su potencia interna sino porque nos confrontan con la frontera vida/muerte. Entonces, la imagen se

levanta como política porque aunque es bella representa el horror. Es ahí donde lo político, en el sentido de Jaques Rancière (2010), nos llama para ir más allá de la imagen como objeto.[30] Abandonar la «objetualidad» de la imagen para adentrarnos en su contenido político que, en nuestro caso, está construido mediante la ambivalencia, la dualidad y la contradicción. La vida y la muerte siempre en continua reciprocidad. Afirma Rancière que la estética de la política constituye la creación del disenso donde:

> la relación entre estética y política es la relación entre esa estética de la política y la «política de la estética» esto es, el modo por el cual las propias prácticas y formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, por lo cual ellas recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, algo de común y algo de singular (Rancière, 2010: 21).

Así, estas dos imágenes configuran la forma sensible de visibilidad de un fascismo oculto y silenciado que se instaló poco a poco para justificar las prácticas violentas cotidianas.

Las estrategias estéticas son acompañadas por entrevistas de las víctimas, en su gran mayoría, grabadas en plano medio frontal mirando al entrevistador que se encuentra próximo a la cámara. Este tipo de mirada produce el efecto visual de que entrevistado está mirando al espectador, un recurso que acorta

la distancia y genera una especie de interés reciproco sobre el testimonio. Este recurso visual recurrente, a nuestro parecer, configura dos movimientos: el primero, hacer presente al sujeto subalterno y su testimonio mediante el gesto de una mirada directa que induce a ser mirado, y el segundo, un espectador que responde a dicha mirada activando el gesto de su mirar. Esta acción recíproca es lo que llamamos mirada vinculante, un tipo de comunicación que promueve articulaciones emocionales que se instalan en la capacidad de reconocer al otro en su acción política, derivada de los testimonios que rompen el silencio.

Biografías contra-hegemónicas

La historia de Guatemala también está escrita por líderes sobrevivientes que han luchado por procesos políticos justos, equitativos y dignos. Estos sobrevivientes son testigos de represiones a la libre asociación política, a la exclusión social y al letargo de procesos judiciales en pro de condiciones dignas para los guatemaltecos. Es el sentido de sobrevivencia por el que estos sujetos políticos «conscientes de sí» (Touraine, 2009) se vuelven referentes de lucha para una población que ha

sufrido todas las violencias imaginadas. En este apartado nos dedicaremos a las trayectorias de vida de dos abogados: Alfonso Bauer Paiz (1918-2011), político y defensor de los derechos gremiales y laborales, y Édgar Fernando Pérez Archila (1970), fundador y abogado director del Bufete Jurídico de Derechos Humanos de Guatemala (BJDHG), quien ha estado al frente de importantes procesos por genocidios, entre ellos el de Ríos Montt.

Testamento (2003) es una biografía que se preocupa por responder la pregunta de sus directores sobre cómo sobrellevar una vida política junto a una vida familiar en un país con tantas derrotas sociales. O, mejor, ¿cómo un líder concilia los intereses sociales con los íntimos, cuando lo predominante es la relegación de uno de ellos? Para Stelzner, Alfonso Bauer Paiz es un caso representativo de la sociedad guatemalteca por ser un sujeto consecuente con sus ideales, afirma que «conociendo a su familia, conocí la tragedia de ser consecuente» (Stelzner, 2016).

Insight abogado (2015) es un microdocumental solicitado por Hivos People Unlimed, que cuenta la historia profesional de uno de los abogados guatemaltecos más destacados en la defensa

de derechos humanos de indígenas y campesinos que han sufrido genocidios, etnocidios y masacres durante la época del conflicto armado en Guatemala. Pérez Archila y su equipo de trabajo han ganado casos como la condena histórica de 6 000 años de prisión a cinco exmilitares responsables de la masacre de las Dos Erres por tortura, violación y muerte de más de 200 civiles;[31] la condena por genocidio a 80 años de Efraín Ríos Montt, caso paradigmático por ser el primer mandatario de gobierno en América Latina condenado por violación a los derechos humanos; así como también ganaron las primeras condenas por desaparición forzada y por acciones criminales en contra de defensores de derechos humanos.

La tragedia de ser consecuente, usando las palabras de Stelzner, podríamos definirla como hacerse responsable de las consecuencias que devienen de la ideología y las acciones políticas, al tener como telón de fondo que es una vida la que hay para vivir; y resulta en tragedia por las estrategias represivas, poco ortodoxas y violentas que los gobiernos instauran para la manutención del poder. En el caso de Guatemala –y me atrevería a afirmar que en todos los países latinoamericanos que han padecido conflictos internos y dictaduras militares– tener ideas contrarias a las del gobierno,

sin querer decir militantes, significa no seguir los «ideales políticos de la nación». No ser continuador de esa hegemonía vuelve a la persona, casi necesariamente, en un enemigo de la institucionalidad. *Enemigo* que ha sido llamado de acuerdo con las tendencias de la teoría de la seguridad como: insurgente, villano, comunista, guerrillero, bandido, terrorista, entre otras categorizaciones que las políticas de guerra ponen de moda.

No estar de acuerdo con procesos de gobernabilidad, criticar los discursos dominantes y actuar de acuerdo con las necesidades de una realidad social significa reafirmar la individualidad del actor social (Touraine, 1987) que conlleva, por necesidad, a interrumpir ciclos naturalizados de hegemonía mediante estrategias contra-hegemónicas (Gramsci, 1978).[32] Esto quiere decir que hay que reconocer la diferencia de lo cultural en las articulaciones de lo político para ser creativo a pesar de la represión y, así, poder entablar nuevas posibilidades de pensamiento crítico que presionen las condiciones hegemónicas violentas y excluyentes.

Sobre esas nuevas posibilidades contra-hegemónicas los dos abogados, Bauer Paiz y Pérez Archila, se han dedicado a crear condiciones de posibilidad para que las víctimas del conflicto

armado encuentren formas de justicia con la verdad y el duelo. Sus trabajos, en partidos políticos, defensoría de derechos laborales y gremiales y bufete de abogados, los han llevado a recibir amenazas, atentados, al exilio y a la discriminación. Efectos que hacen de sus vidas un conglomerado de situaciones límite que los restringe a tener vidas familiares e íntimas como las que podría llevar cualquier persona no líder. Ser un «sujeto positivo» (Touraine, 2009) los coloca en otra lógica de vida, que bien podría resumirse en las manos cruzadas de Bauer sosteniendo un clavel (fotograma 6, Testamento).

Imagen 11 (Fotograma 6)



La mirada de Stelzner sobre la trayectoria de vida de estos dos líderes, importantes dentro de la historia política contemporánea de Guatemala, tiene como foco su propia vida. La lucha de Bauer Paiz y Pérez Archila es el reflejo de su lucha contra-hegemónica por sistemas militarizados, por ocultamientos de verdades, por la defensa del sentido de justicia social afincado para el bienestar de los individuos. Ambos personajes encarnan su mismo esfuerzo en el mismo territorio, no en el sentido de ser reflejo sino con los cuales comparte características de lucha. Infiero en este sentido que, por tratarse de una autobiografía velada, las apuestas estéticas son pocas, y predomina un estilo periodístico que presenta los hechos con cámara frontal para sus entrevistados.

Metodologías de lucha

Entre las cosas que me llamaron la atención de Stelzner y Walter fue que muchos de los materiales documentales (reportajes, fotografías y películas documentales) sobre el conflicto y corrupción en Guatemala nunca habían sido presentados en territorio guatemalteco. Estas producciones, en su mayoría europeas y norteamericanas, eran presentadas en el

exterior mientras que el pueblo guatemalteco estaba informado mediante noticias de canales locales. Con el deseo de mostrar sus documentales a los guatemaltecos, se emprendieron las giras cinematográficas Vivir la historia, jornadas de cine-debate para presentar los documentales en poblaciones campesinas e indígenas, en las que históricamente este tipo de material no es divulgado. Así, las giras crearon nuevos circuitos de divulgación descentralizadas y sin intereses comerciales.

Otra estrategia que se convirtió en proyecto de divulgación masiva de películas sobre Guatemala fue el Festival Cine Documental Verdad, Memoria y Justicia. Debido a las tensiones que significaba presentar el documental *La isla* separado de su contexto, los productores decidieron presentarlo precedido de los documentales *Flores de Ruanda*, *Los 100 días que conmovieron al mundo* y *Sr. Presidente* y, posteriormente abrir un conversatorio, en 2010. El resultado del estreno fue que los asistentes querían discutir sobre las densidades del conflicto armado y sus consecuencias actuales, porque se trataba de una «sociedad en postguerra silenciada y censurada» (Stelzner, 2016).

El festival se convirtió en un encuentro anual de diez días con

más de diez mil espectadores en el Teatro Nacional Miguel Ángel Asturias en Ciudad de Guatemala. Es una producción de siete meses de trabajo que no tiene personería jurídica, es autónomo, no ofrece premios ni alfombra roja y funciona mediante la vinculación de voluntarios. Su financiación, entre los treinta y cuarenta mil USD, proviene, usualmente, de montos de Naciones Unidas, diversas ONG alemanas, noruegas y suizas, entre otras, que están interesadas en apoyar procesos en Guatemala, «incluso de manera paternalista» (Stelzner, 2006).

Lo que sucede en la actualidad con la cooperación internacional es que los proyectos que se ofrecen «deben acoplarse a sus intereses políticos y estratégicos, que en cooperación internacional también son moda» (Stelzner, 2016). Así, los procesos no tienen continuidad porque parece que deben ser reinventados cada año a favor de estadísticas de impacto que fijan los países. De tal manera que el festival también ha sido víctima del flagelo de violencia y corrupción, pues ha sufrido dos exilios. El primero, en 2014, debido al riesgo que corrían sus organizadores por amenazas constantes y, el segundo, en 2016, debido a la falta de financiación y por políticas de censura del nuevo gobierno, que limitó el apoyo de divulgación y logística por parte del Ministerio de Cultura y de periodistas

contratados por el gobierno de turno. Estas limitaciones son estrategias represivas de la hegemonía que pretenden hacer desaparecer este tipo de encuentros políticos en torno a la cultura porque tienen la potencia de desestabilizar el estado natural de dominación. Además, porque la inexistencia de estos espacios garantiza la condensación de un bloque ideológico en masa pro gobierno.

En las dos ocasiones el festival se realizó en Berlín con menor intensidad pero como muestra de resistencia a la opresión que la violencia produce. Afirma Stelzner que lo insólito del festival es que haya tenido siete versiones en Guatemala, donde la represión hoy en día ha sido naturalizada como un mecanismo de supervivencia del poder. Podemos inferir que en países llamados democráticos pero con prácticas dictatoriales, el sostenimiento de un festival gratuito y abierto a todo público va en contra del sistema y que, por lo tanto, es en sí una estrategia revolucionaria. Por eso desde la sutileza de la invisibilización se restringen las discusiones políticas.

A guisa de conclusión

El encuentro visual de Uli Stelzner con Latinoamérica estuvo

mediado por tres países (Bolivia, Perú y Guatemala) que históricamente se han sumergido en proyectos militaristas, excluyentes y corruptos, promoviendo estrategias de desigualdad. La mirada de ese joven alemán de posguerra, no simpatizante de procesos uniformadores, fascistas y conservadores, logró ver las capas de degradación con las que los Estados latinoamericanos estaban desarrollando sus políticas.

Esta mirada logró desvendar las constantes injusticias y tramas políticas con que los gobiernos y los políticos reproducen su poder para el mantenimiento de un *statu quo*, por ejemplo: denunciar la crisis económica y social de Perú mediante el trabajo del vendedor ambulante, evidenciar la situación límite de los indígenas en El Quiché y en Oaxaca (México) por las políticas dictatoriales, destapar los circuitos de tráfico y corrupción en la frontera Guatemala-México con migrantes que persiguen el *sueño americano*, romper la fama del buen trabajador alemán que industrializó Guatemala y revelar el trasfondo de «lo políticamente correcto» en el manejo de archivos policiales ocultos para procesos judiciales de lesa humanidad.

Sin lugar a duda, estos descubrimientos de años de investigación son importantes para comprender los círculos viciosos en los que los latinoamericanos reproducimos corrupción y violencias físicas y simbólicas, a tal punto de asumirlo como parte de la identidad. Si no, ¿cómo entender que políticos con investigaciones judiciales de peculado, promoción del paramilitarismo y promoción de matanzas sigan gobernando y, lo peor, sigan siendo elegidos por el pueblo? Esto que parece un exabrupto desde cualquier ángulo racional es realidad, pues estamos sumergidos en populismos que se ufanan de ser reivindicatorios del pueblo cuando de fondo usan y reproducen los sufrimientos humanos.

Resulta interesante que estos relatos del horror, indudablemente dolorosos y poco dignificantes, son representados mediante otras estéticas que acompañan los testimonios. Materiales de archivo como fotos históricas y familiares, noticias, reportajes y otros documentales apoyan el relato visual del horror que es enriquecido con dramatizaciones de acontecimientos de la guerra, en los que sus protagonistas son los propios integrantes de la comunidad. Adicional a esto hay dos recursos poéticos que por instantes hacen que la tragedia sea llevadera en el documental *La Isla*: el primero, son

las proyecciones de fotos y videos históricos en una pared del antiguo edificio de la policía que ayudan a las víctimas a contextualizar los testimonios y a dialogar, de alguna manera, con las imágenes; y el segundo es el recurso del músico y su instrumento en lugares donde el horror ha marcado los espacios realzando, en cierto sentido, lo sublime.

Es desde el recurso de la poesía, la música, el silencio y la ficción donde «es posible rescatar la dignidad de los seres humanos» (Stelzner, 2016). Desde allí, el cine debe ser «auténtico, creativo y comprometido con una sociedad, [...] pues la pura denuncia no alcanza, el puro nombramiento no es suficiente» (Stelzner, 2016).

Podríamos decir que ese nombramiento al que Stelzner se refiere está vivo en *Somos ambulantes*, mostrado por una cámara distante, tímida, que no sabe jugar con los personajes y que los encuadra en actitud de pose. Allí los entrevistados obedecen a la cámara, interactúan con ella y comprimen sus expresiones. Planos que se contraponen al juego estético de varias imágenes en *La isla*. Allí, los personajes son enfocados en primeros planos, los testigos hablan mientras hacen cosas y se confunden con ellas dejándolos más libres. La cámara, en

vez de ser un interrogador, es un acompañante silencioso. Esa libertad es notable en la incorporación de elementos artísticos que subliman la pieza, sin disminuir el efecto de denuncia y horror, características que demuestran que la mirada no es, solamente, una acción, es un proceso que va construyendo lo que se mira.

El proceso de mirada que Uli Stelzner construyó sobre Latinoamérica fue, en un primer momento, por la sobreexcitación del caos visual. Las casas amontonadas, las calles estrechas, polvorientas y ruidosas, la agitación de la vida cotidiana, la basura extendida en los espacios públicos, un sistema de transporte deficiente, violencias simbólicas aferradas en lo cotidiano, machismos promulgados como fortaleza, niños y mujeres en condiciones de extrema pobreza y la simbología permanente de la muerte fueron las primeras cosas que Stelzner representó.

En esos espacios estaban sus ocupantes: las víctimas del sistema. Hombres, mujeres y niños, campesinos e indígenas, líderes y ciudadanos del común que han aprendido a convivir con eso que aturdió la mirada de Stelzner. Ese «otro» tuvo lugar en la representación del mundo visual como testigo de su

propia existencia. El testimonio de esas víctimas del sistema corroboró que no solo podían hablar (Spivak, 1998) sino que como subalternos tienen la posibilidad de transmitir su pensamiento a través de la cámara. Entonces la cámara dejó de ser sólo una máquina, un medio tecnológico a partir del cual se graban imágenes y se convirtió en un mediador entre la tragedia, sus personajes, el director y los espectadores. La cámara es el recurso que trae a la vida el horror, le impone otra narrativa y lo hace circular fuera de su contexto inmediato.

Inferimos que en esta relación estrecha de producción de imágenes latinoamericanas Uli Stelzner activó su posición colonial como migrante para acceder a informaciones y archivos restringidos, lo que sería plausible porque ellas ayudan al entendimiento de las violencias y las tragedias. Esta posición también le sirvió para tramitar su protección como periodista y, así, sacar el material fílmico de Guatemala periódicamente. Posicionamiento colonialista estratégico que se contrapone a la mirada que Stelzner construyó sobre Latinoamérica, en la cual se destaca la posición de sujeto vulnerable como actor político en lucha. Ninguno de sus documentales instaura una relación empobrecida y desestimada sobre los testimonios y menos los coloca en posición de dominación a su colonialidad.

Bibligrafía

Benjamin, Walter, Jesús Aguirre y Duque de Alba (1973). *Discursos interrumpidos*, Madrid: Taurus.

Castro, Iná Elias de (2011). *Geografia e política: territorio, escalas de ação e instituições*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil [2005].

Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) (1999). *Informe Memoria del silencio*, Ciudad de Guatemala: Asociación americana para el avance de la ciencia.

Comolli, Jean-Louis (2015). «Corpos e quadros. Notas sobre três filmes de Pedro costa: Ossos, No quadro da Vanda, Juventude em marcha». *Pensar o cinema: imagen, ética e filosofía*, São Paulo: Cosac Naify.

Debord, Guy (2007). *La sociedad el espectáculo*, Valencia: Pre-textos.

Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*, Oaxaca: Ediciones Ve.

Esposito, Roberto (2006). *Bíos. Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires: Amorrortu.

Foucault, Michel (1991). *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad*, vol. I, Madrid, Siglo XXI editores.

___ (1999). *Estética, ética y hermenéutica, obras esenciales*, vol. III, Barcelona: Paidós.

Gordillo, Claudia (2013). *Seguridad mediática: la propaganda militarista en la Colombia Contemporánea*. Bogotá: Universidad Minuto de Dios.

Gramsci, Antonio (1978). *El concepto de hegemonía en Gramsci*. Ciudad de México: Ediciones de Cultura Popular.

Hall, Stuart et al (1980). «Codificar y decodificar». *Culture, Media and Language*, London: Hutchinson. Disponible en: http://red.pucp.edu.pe/ridei/buscador/files/72.pdf

Instituto Tecnológico Autónomo de México (2014). *Migración centroamericana en tránsito por México hacia Estados Unidos: Diagnóstico y recomendaciones*. Disponible en: https://www.comillas.edu/images/OBIMID/itam.pdf. Consultado 20 feb. 2017.

Matos, Olgária (1993). *O iluminismo visionário Benajmin, leitor de Descartes e Kant*, São Paulo: Brasiliense.

Mbembe, Achille (2011). *Necropolítica*, Barcelona: Editorial Melusina.

Mitchell, W. J. T. (2015). «O que as imagens realmente querem?». *Pensar a imagen*, Belo horizonte: Autêntica Editora.

Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (1987). *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*, Madrid: Siglo XXI.

Rancière, Jacques (2010). «A estética como política». *Devires–Cinema e Humanidades*, vol. 7, núm. 2, pp. 15-37.

Touraine, Alain (2009). *Pensar outramente, o discurso interpretativo dominante*, Rio de Janeiro: Editora Vozes.

Spivak, Gayatri (1998). «¿Puede hablar el subalterno?». *Orbis Tertius*, III, pp. 1-44

Stelzner, Uli (2016). Entrevista con la autora.

Touraine, Alain (1987). *El regreso del actor*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Virilio, Paul y Sylvere Lotringer (1983). *Guerra Pura: a militarização do cotidiano*. São Paulo: Editora brasiliense.

Nós e eles: Adirley Queirós e Jean Rouch na Ceilândia ou a fábula do cineasta da periferia

(Imagem 1)[1]

Luisa Godoy Pitanga[2]

Resumo

O objetivo desse artigo é discutir a influência do cinema de Jean Rouch nas produções audiovisuais contemporâneas, tomando por estudo de caso a trajetória e cinematografia de Adirley Queirós, cineasta da Ceilândia, situada na periferia da capital federal brasileira. A análise estrutura-se em torno das narrativas do cineasta sobre seu primeiro longa-metragem *A cidade é uma só?* (2012) que colocadas à luz de questões como potência do falso e vontade de verdade, fabulação e construção do real, revelam ambiguidades e arbitrariedades nas classificações que oscilam entre ficção e documentário. Com uma abordagem sobre o lugar do sujeito fílmico e as relações de alteridade que permeiam seu processo de realização

audiovisual, Adirley descreve o uso de táticas de reconhecimento por parte de cineastas, na relação com burocratas, público e curadores e constrói sua própria fábula cinematográfica.

Palavras-chaves: Jean Rouch, Adirley Queirós, documentário contemporâneo brasileiro, antropologia audiovisual.

Abstract

The aim of this article is to discuss the influence of Jean Rouch film in contemporary audiovisual productions, taking as case study the history and cinematography Adirley Queirós, director of Ceilândia, situated outskirts of Brazil's federal capital. The analysis is structured around the filmmaker's narrative about his first feature film *Is the city one only?* (2012) which placed in the light of issues such as false power and will to truth, fictions and construction of real reveal ambiguity and arbitrariness in ratings ranging between fiction and documentary. With a discussion of the place of the subject filmic and relations of otherness that permeate their audiovisual realization process, Adirley describes to the use of reconnaissance tactics by filmmakers in relation to bureaucrats, public and curators and builds his own cinematic fable.

Key words: Jean Rouch, Adirley Queirós, brazilian contemporary documentary, visual anthropology.

Resumen

El objetivo de este artículo es discutir la influencia del cine de Jean Rouch en producciones audiovisuales contemporáneas, tomando como caso de estudio la historia y la cinematografía de Adirley Queirós, director de Ceilândia, situada a las afueras de la capital federal de Brasil. El análisis se estructura en torno a la narrativa del realizador sobre su primer largometraje *¿La ciudad es una solamente?* (2012), que coloca a la luz cuestiones tales como falso poder y la voluntad de la verdad, la ficción y la construcción de bienes que revelan la ambigüedad y la arbitrariedad en las calificaciones que oscilan entre la ficción y el documental. Con una discusión sobre el lugar del sujeto fílmico y las relaciones de alteridad que impregnan su proceso de realización audiovisual, Adirley describe el uso de tácticas de reconocimiento por los realizadores en relación con los burócratas, público y curadores para construir su propia fábula cinematográfica.

Palabras clave: Jean Rouch, Adirley Queirós, documental brasileño contemporáneo, antropología visual.

Introdução

Apesar do estatuto semimarginal, da fragilidade técnica e do amadorismo aparente, o descompromisso com o cinema profissional e com o mercado audiovisual, a desobrigação em agradar grandes plateias, bem como de ser reconhecido no meio artístico criaram condições para que o antropólogo-cineasta Jean Rouch transformasse o cinema com suas propostas vanguardistas em que ficção e realidade se misturam. O que o antropólogo Marc Piault chama de «liberdade inocente dos antropólogos-cineastas» lhe permitiu «atravessar os espelhos diante dos quais os cineastas profissionais param, observando petrificados» (Piault, 2002: 38).

Na década dos sessenta, Rouch se torna uns dos precursores do cinema moderno junto com Orson Welles[3], Roberto Rosselini[4] entre outros. O cinema moderno inaugura outro regime imagético definido por Gilles Deleuze (2007) como «imagem-tempo»[5], aquela que trabalha no plano do sensório, do irracional, do surrealismo e do transe, na qual o tempo é

tratado como emaranhado, sem compromisso cronológico, diferente da «imagem-movimento», ligada a narrativa clássica, marcada pela linearidade, cujo tempo é organizado como fluxo contínuo de acontecimentos. No cinema de Rouch, a «imagem tempo» se manifesta pela forma como ultrapassou os conceitos da ilusão e do real na construção do espaço cênico/narrativo (Bragança, 2004).

Para Deleuze a «imagem-tempo» questionaria a «vontade de verdade»[6], considerada por Nietzsche fundamento moral que nega a «vontade positiva de potência», também chamada de potência do falso. Quando se trata da arte, «a mentira, a vontade de enganar tem a boa consciência de seu lado. O que significa, no fundo, que pensamento é criação e não vontade de verdade» (Machado, 2012: 99). Retomada por Deleuze, a potência do falso tem no poder criador da arte uma força vital e não pode estar submetida à busca pela verdade. É o que Rouch faz em seus filmes: se propõe à uma transvaloração. A potência da arte ou do falso tem tanto ou mais valor quanto a vontade de verdade.

Dentro do novo regime imagético da «imagem-tempo» além de ultrapassar os conceitos de real e ilusão, possibilitando uma

virada filosófica no cinema, suas propostas vanguardistas repercutiram também do ponto de vista da linguagem e modo de produção e renova não apenas as formas do documentário, mas também desvela uma nova sensibilidade dentro da forma cinematográfica» (Gardnier, 2004). Rouch permite que o cinema de ficção descubra «a entrevista e a linguagem sincopadas das ruas, diálogos incompletos, tropeços» (Piault, 2002: 38). E autoriza o erro, o despojado, o informal, o improviso que repercutirão nas obras dos jovens cineastas ligados a Nouvelle Vague na década dos sesenta, como Godard.

> Despojamento na maneira de filmar exteriores, desobrigação para com a gramática de corte e encadeamento de planos, fluência cotidiana da fala – até então dominada por um literatismo de roteiro, ao menos no cinema francês–, a improvisação das cenas e a ausência de roteiro prévio são constantes da obra de Rouch, e serão traços determinantes de boa parte da Nouvelle Vague que virá logo depois (Gardnier, 2004).

Nos anos noventa, a antropóloga Faye Ginsburg aproxima o cinema de Jean Rouch das cinematografias «nativas e do terceiro mundo», ainda um recente fenômeno. Ambos tinham em comum o compromisso com o «reposicionamento da autoridade e da experiência cultural, usando a sátira, o humor e a atuação» que fornecem comentários sobre a própria condição e a sociedade envolvente produzindo camadas múltiplas de

sentido (Ginsburg, 1999: 49). Ginsburg situa Jean Rouch como um visionário, alguém que anuncia as transformações futuras pelas suas invenções e visões, justificando sua influência até os dias de hoje, mas seu foco de análise não é na linguagem cinematográfica, mas no diálogo e comentário culturais, no ponto de vista dos sujeitos, antecedendo transformações tanto em termos de métodos de produção quanto de experimentação estilística (Ginsburg, 1999:43).

Ao tratar do legado do antropólogo-cineasta Jean Rouch e sua influência sobre cinematografias contemporâneas brasileiras que transitam entre categorias como *documentário, cinema independente, cinema alternativo, novíssimo cinema, cinema de garagem, cinema de guerrilha, cinema de periferia* tomarei por estudo de caso a trajetória e obra de Adirley Queirós, cineasta de origem popular, morador de Ceilândia, situada na periferia de Brasília, capital e sede do governo federal do Brasil. A análise é tecida em torno das narrativas do cineasta sobre seu primeiro longa-metragem *A cidade é uma só?* (2012). Extraídas de uma entrevista em profundidade realizada em 2013, essas narrativas que mesclam biografia, experiência e processos criativos de realização cinematográfica e apontam para diversas questões caras ao cinema de Rouch tais como: ambiguidades e

arbitrariedades nas classificações que oscilam entre ficção e documentário e a construção do real no cinema; alteridade e o lugar do sujeito fílmico (quem somos *nós* e quem são *eles* hoje e historicamente).

A proximidade do cinema de Adirley Queirós com o de Jean Rouch também pode ser lida a partir de outras chaves tais como: o processo compartilhado entre diretor e personagens, a potência da fabulação e a centralidade da «individuação»[7] (Gonçalves, 2012) na construção fílmica. Para além da fabulação como recurso na realização de seus filmes, Adirley ao contar sua trajetória, também fabula a si mesmo e revela suas táticas para conquistar legitimidade e espaço no disputado e ainda elitizado campo cinematográfico.

A fábula do documentarista da periferia começa em 1971, no auge da ditadura militar brasileira. Adirley Queirós nasceu e cresceu junto com a Ceilândia. Ceilândia surge da diáspora promovida pela Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) (Imagem 2) que consistiu na remoção sumária de milhares de famílias de migrantes pobres que ajudaram a construir Brasília para áreas distantes e desabitadas, depois denominadas cidades-satélites. A (CEI)lândia é uma dessas cidades.

Em 1998, Adirley passou no vestibular[8] para o curso de Comunicação Social na Universidade de Brasília (UNB), uma das universidades públicas mais prestigiadas do Brasil. Acaba por entrar em Cinema, habilitação com a nota de corte mais baixa dentre as demais habilitações (Jornalismo e Publicidade) naquela época. O curso de Cinema da universidade federal havia sido retomado em 1997, após fechamento por longo período, iniciado na ditadura militar. O curso oferecia apenas dez vagas a cada ano e havia pouquíssimo equipamento audiovisual disponível para as produções dos alunos, ainda não se dispunha de equipamentos digitais, apenas película, e o custo de produção era bastante alto. O cinema brasileiro, após um período de decadência com o fim da estatal Empresa Brasileira de Cinema (EMBRAFILME) durante o governo Collor de Mello (1990-1992), vivia um momento de retomada. Aos 28 anos, Adirley era o mais velho de uma turma de jovens, em sua maioria com idades entre 18 e 20 anos. A idade não era o único motivo de diferenciação. Dentro do curso de Comunicação Social, era o único da periferia. A face elitista das universidades federais dos anos noventa, época do governo neoliberal de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002), é demarcada na fala de Adirley:

> Não tinha gente de fora de Brasília, não tinha cota[9], não tinha Prouni.[10] Um curso aonde só existia uma pessoa negra. Era o curso mais escroto, elitizado, o lugar mais estranho, mais absurdo, porque você experimenta no cotidiano, enquanto corpo, enquanto jeito de falar, era todo mundo louro, alto, parecia

> desenho animado. Logo no começo do curso eu queria largar, chocado com aquilo tudo.

Para suportar o choque cultural, Adirley muniu-se de certas táticas, resolve exacerbar o estranhamento e assim cria um personagem, uma fabulação de si mesmo que tinha forte relação com Brasília e suas assimetrias. Antes havia a vergonha de dizer que era da periferia, «queria ser conhecido como uma pessoa qualquer, não da Ceilândia». Quando assume o vínculo com a cidade passa a recorrer à história e à relação com a Ceilândia e o conflito com Brasília na construção de si próprio como cineasta e dos argumentos de seus filmes (Imagem 3):

> Chegou um momento que eu comecei a zoar, falava absurdo, falava coisa estranha, eu falava muito rápido, o que mais me chocou foi a dificuldade de me comunicar. Falavam devagar, pausado, educado demais, organizado demais. Aquilo me oprimiu. Como eu cresci entre iguais aqui (na Ceilândia), você não percebe muito as diferenças, você percebe as diferenças quando você sai. Eu acho que em Brasília, muito mais do que em outros lugares, é muito escandalosa essa relação. Você pega um ônibus de Brasília pra qualquer lugar, a mudança é muito radical, é como se fosse uma bolha, outro mundo, saiu dali é outro universo. Na bolha as nuanças são muito poucas.

Em 2010, depois de realizar alguns curtas-metragem que circularam em festivais, como diretor Adirley ganha o edital de produção de um documentário sobre os cinquenta anos de Brasília, concorrendo com cineastas brasileiros consagrados.

Adirley se valeu do entendimento dos códigos vigentes entre os burocratas, como o «politicamente correto», a «inclusão», o «discurso centralizador», as referências intelectualizadas, a «narrativa épica» e fez a transposição desses códigos para um projeto de documentário que acabou vencedor do concurso e deu origem ao filme *A cidade é uma só?*.

> Tinha uma intenção no edital de não dar o prêmio para alguém grande do cinema. Eles queriam um cara que tivesse essa pegada, mas falasse bem de Brasília, no final era para falar da arquitetura de Brasília como era bela, capital da esperança (risos) 'Brasília é uma ficção' era a primeira frase do texto do projeto para o edital. No edital eu falo que criarei um personagem ficcional, para movimentar a cidade, o cara que vai pra universidade, que tem essa relação de inclusão (eles gostam), não falei nada dessa possibilidade de tentar romper. Em Brasília tem essa divisão muito clara: ficção e documentário. Eles criaram uma relação de empoderamento de quem pode fazer ficção: uma empresa grande. Documentário é mais fácil entrar.[11]

Nos debates do campo do cinema acerca da definição de filmes como documentários, ressalta-se a questão do polimorfismo, «não trabalhamos com um cardápio fixo de técnicas nem exibimos um número definido de estilos» (Salles, 2005: 59); da indiscernibilidade, zona que Francisco Elinaldo Teixeira descreve como sendo «o campo de uma indiscernibilidade, ou seja, na sua forma de trabalhar o cineasta lança ao espectador a dúvida quanto à exata natureza daquilo a que assiste» (Teixeira, 2004:

59) e de que «os documentários são documentários porque as instâncias competentes assim os definem» (Salles, 2005: 59). Diferente de Salles que entende o documentário pela chave da oscilação entre documento e representação, Felipe Bragança questiona a existência do documentário brasileiro:

> Existiria alguma massa unitária entre os filmes, alguma movimentação estética que os constituísse como um bloco apartado, por exemplo, das obras dedicadas à ficção tradicional? A resposta é clara: não. Não há, então, cinema documentário brasileiro. Porque documentário, hoje (além de categoria de edital e nicho para festivais de cinema), não delineia nada. Ou seja, o dizer documentário virou antes um elemento da produção cultural do que um elemento propriamente cinematográfico. Porque o documentário, enquanto nicho cultural, ao mesmo tempo que cria espaço para a diferença, acaba por limitar a emergência do novo para além dessas fronteiras delineadas.

A obra e o discurso de Adirley Queirós estão mais alinhados à perspectiva colocada por Bragança, contudo não nega a visão de Salles, visto que, para transitar, produzir, obter reconhecimento, o cineasta tem de se valer de uma série de táticas para legitimar-se e à sua obra, o que inclui jogar com a afirmação do documentário como documento na negociação institucional de projetos. (Imagem 4)

A verdade do cinema em *A cidade é uma só?*

Rouch tinha pretensão de legitimar a criação e exibição de filmes como «formas próprias de investigação social». Para isso, criou «um modelo cinemático de prática etnográfica», uma «etnografia fílmica» calcada em novos conceitos, estratégias, métodos de conhecer como a antropologia compartilhada, cine-transe, câmera participante e a etnoficção vivenciados na produção de filmes em sua imersão no continente africano. *A cidade é uma só?* poderia ser chamada de *etnoficção*[12], a despeito das imprecisões que circundam o termo. Segundo a pesquisadora Sandra Coelho, é possível identificar um mínimo consenso ainda que implícito sobre o que seria a etnoficção no cinema de Jean Rouch:

> um conjunto de filmes nos quais a partir do esboço inicial de uma história os sujeitos filmados improvisavam-se como personagens frente à câmera, a ficção se viu constituída pelo princípio da improvisação (...) em sua maioria, realizada em conjunto com um grupo de colaboradores e amigos africanos do cineasta, os quais atuaram, de modo mais evidente, como atores e auxiliares técnicos em tais filmes (Coelho, 2015: 75).

O filme aborda as assimetrias nas relações sociais que se desdobram entre Brasília e Ceilândia do ponto de vista de personagens de uma Ceilândia fabulada: o grileiro, o faxineiro candidato a vereador, o publicitário. Um filme que busca a simetria pelo estranhamento, pelo conflito, pela amizade, pela

contradição nas suas formas de narrar, nos imaginários, nas representações e nas experiências que constrói. Paralela a essa trama fabulada, inspirada na etnoficção de Jean Rouch, acontece outra trama com aparência de documentário tradicional, uma espécie de trama oficial, a história real que legitima institucionalmente o filme como documentário, que conta com personagens reais e com imagens de arquivo. Todos esses clichês relacionados ao que é ficção e ao que é documentário ganham um tratamento ambíguo no filme.

A cidade é uma só? é um filme de perambulação, com um mote clássico do cinema direto americano: acompanhar o desenrolar de uma campanha política. No caso, trata-se da campanha de um candidato a vereador na própria Ceilândia. Esse candidato é Dildu (Dilmar), um faxineiro que gosta de rap. Nas horas de folga, Dildu circula pela Ceilândia e pelas rodovias que ligam a cidade à Brasília acompanhado do cunhado, Wellington, «o cara que divide e vende lote», que investe na campanha de Dildu e dirige um carro dos anos oitenta. Dildu vivencia diversas situações ao longo da campanha, interagindo em contextos documentais, como os personagens de Jean Rouch e como o Gaúcho, personagem de Iracema, uma transamazônica. Distribui santinhos na rodoviária e no campo de futebol, grava

um jingle, discute sua campanha de marketing político com o publicitário local, vai ao baile, assiste a um rapper se apresentando, faz propaganda com carro de som, cruza com a carreata da campanha à presidência de Dilma, anda de ônibus de linha, faz faxina num prédio. O modo ficcional proposto para *A cidade é uma só?* aposta na «individuação» dos personagens, nos «acontecimentos-realidade» e «na possibilidade de viver a própria fabulação na realidade fílmica» (Gonçalves, 2012 : 56).

A história «real» surgiu por acaso de um encontro de Adirley com Nancy em um bar da Ceilândia onde a mesma cantava. Adirley baseia todo o projeto do edital nesta história, pois «assim já tinha uma narrativa épica de como nasceu a cidade (Ceilândia)». Nancy (Imagem 5) conta que, na década de 1970, já morando na Ceilândia, após a remoção compulsória de sua família e de outras tantas, membros do governo militar iam às escolas públicas procurar meninas para participarem da campanha publicitária «A cidade é uma só» cantando um jingle em apresentações de coral. Por ser afinada, Nancy é uma das crianças escolhidas para participar da campanha. Já na gênese do filme, a verdade do cinema se sobrepõe à verdade no cinema:

> quando a Nancy começa a falar a história, a gente começa a procurar essa história e a gente não acha. Ninguém sabia dessa história na cidade, eu pensei: mas se for mentira é a maior mentira do mundo, maravilhosa. Quando eu penso que é mentira eu ponho Nancy para interpretar Nancy: uma mulher meio louca, ela gostou da ideia, tinha um fim esquizofrênico...a gente foi conduzindo assim. Só que no meio do filme a gente descobre que era verdade, a gente fez uma pesquisa paralela, houve de fato uma campanha massiva só que não foi feita para pessoas da quebrada, eles fizeram a campanha para classe média de Brasília. Quem podia se revoltar era esse pessoal, eles queriam convencer a classe média brasiliense.

Dentro da ideia de *verdade do cinema*[13] professada por Jean Rouch, o que importa é a fabulação, a narrativa, não o real como verdade, como fato. Contudo, «nem tudo é mentira», pois o documentário também se ancora no mundo histórico, é «um registro de algo que aconteceu no mundo». Nessa ambiguidade se encerraria o «o verdadeiro problema do documentário», sua oscilação entre o documento e a representação (Salles, 2005: 60). Conforme diz Salles, a diferença entre cinema e realidade seria de que «todo filme é sobre alguma coisa, enquanto a realidade, não». O olhar deve-se dirigir para o sobre, para «o modo como o filme aborda a matéria», para a « forma de se relacionar com o tema».

No cinema de Jean Rouch e Adirley o modo de contar (a camada retórica) se sobrepõe ao registro, ao material bruto. A

forma como Adirley se relaciona com seu tema tem um forte componente de inversão: «pra mim o documentário é ficção e a ficção é o documentário, eu acho que o filme conseguiu liga porque o jogo se estabeleceu ali». Aqui cabe um diálogo com o conceito de sinceridade, trabalhado por Gonçalves (2012), no qual mesmo que estejamos falando uma mentira, o que vale é a sinceridade, a potência do falso é legitimada no discurso e discursos são legítimos mesmo sendo inverídicos. Essa interação do fabular com o real, com o documental, com que acontece nas ruas é o mote da parte ficcionalizada, a construção da realidade fílmica de uma campanha política.

> A gente cresce com ele no filme, vamos fazer uma campanha de verdade, a gente fez santinho, camisa, fez uma campanha pra ele. Tudo nele é uma ficção, e tudo no Wellington é uma ficção, mas na minha cabeça é mais documentário o Dilmar e o Wellington e a mais ficção é Nancy.

Por fim, ainda no jogo da inversão, Adirley propõe a Nancy a reconstrução do arquivo (Imagem 6), uma atualização a partir da memória de Nancy da campanha *A cidade é uma só*. Regrava o jingle e reconstitui uma das cenas vividas por ela quando criança cantando num coral de meninas (Imagem 7). Conforme Gonçalves aponta: « a possibilidade de viver a própria fabulação na realidade fílmica» (Gonçalves, 2012: 68).

A quebra da narrativa mais convencional de «filme de entrevista» também se dá pela inserção das imagens de arquivo com filmes do governo sobre a Campanha de Erradicação de Invasões (CEI).[14] Para Adirley, a potência do filme reside nessa crença na interpretação pessoal por parte dos personagens, que dentro da fábula seriam mais reais do que ficcionais:

> Eu acho muito louca essa barreira, quando a gente acredita na interpretação, ela é muito mais potente do que o documentário tradicional. Os caras criam personagens, eles têm tanta fé nos personagens, que eles viram aquilo, eles são aquilo também, eles estão nos personagens, você cria uma fábula e ele vai ser o que ele é, tem mais realidade nos personagens de ficção.

Para explicar a inversão presente em seu filme, Adirley aborda a forma como os personagens se relacionam com o filme e como isso se reflete estética e eticamente na obra ao romper com os clichês narrativos do documentário social, cheios de vontade de verdade, ao descortinar a potência do falso.

> A Nancy chega, ela reconhece o filme, o objeto fílmico, uma mulher experiente, ela toca, ela já rodou o mundo, ela é do Partido dos Trabalhadores, ela sim é política, ela tem código da arte, ela sabe como se vai, se grava, ela é uma atriz, ela tem formação de atriz. No filme a gente começa a gravar com a Nancy, ela tem um discurso correto, no sentido tradicional, um discurso estoicizante, me incomodava que o filme tivesse só essa cara, reproduzisse a narrativa clássica do oprimido, que já é por si só muito valiosa, mas eu queria

quebrar essa estética dessa narrativa, foi a angústia que foi surgindo pra gente.

Muito ou quase tudo do cinema de Jean Rouch e Adirley se ancora na relação subjetiva e numa ética da amizade com os sujeitos/personagens. Assim, como em Rouch, em *A cidade é uma só?* a manifestação criativa ou a individuação se dão a partir de uma busca por simetria, passam pela relação de amizade e de admiração e pelo reconhecimento do Outro e de seu saber, sendo também permeada de conflitos e de diferenças. Dilmar, protagonista da ficção (Imagem 8), é considerado por Adirley uma pessoa «desconcertante», «um gênio» e o seu imaginário pessoal se manifesta de forma potente na criação do filme. É ele quem define os rumos do filme com uma proposta inusitada, como conta Adirley:

Aí eu chamei os caras e falei:

Adirley:

A gente tem dinheiro, tem câmera, você quer ser quem? quem você quer ser?

Dilmar:

- Eu não quero mais ser operário, chega desse negócio de ser operário civil, eu quero ser político.

Continua Adirley: Isso em 2010, em plena campanha política, isso é um mote fantástico, isso nasce dele (Dilmar), aí abriu o mundo pro filme. Ele fala que quer ser um político, aí a gente começa a provocar ele:

Adirley:

- Dilmar, o que é ser político?

> Diz Adirley: Como em Jean Rouch eu acredito que eu sou esse político, eu vou ser esse político, eu vou até o fim, eu vou criar narrativas para ser esse político. Ele cria um arquétipo do lumpen proletariado, o cara que tá desempregado, tá na rua, lava carro:

Dilmar:

- Esses tipos de pessoas que vão me eleger pelo Partido da Correria Nacional.

Para Adirley, dessa proximidade emerge a verdade, «as relações de confiança e amizade, isso é muito potente, a verdade emerge». Esse processo de imersão, engajamento, entrega subjetiva exigido pela produção do filme que tem rebatimento na estética do filme, especialmente na atuação dos atores que se torna mais verossímil. A busca pela simetria também se manifesta pelo improviso na construção compartilhada do discurso. O improviso é o grande espaço de agência e individuação propiciado pelo filme. Esse improviso e esse personagem se constroem pelo aprofundamento da relação de confiança, pelo convívio com o cineasta, pela proximidade.

> Dilmar é um poeta, é uma relação subjetiva, a gente vivia junto, ia pros bailes rap, funk, ia pro bar, debatia: isso era legal, isso não era. Todo o discurso é dele, a gente saía com o mote: agora é fazer uma campanha na rua.

Finalmente, cabe um destaque aos «acontecimentos-realidade», que são os eventos que a realidade fílmica gera na vida real e também se constituem dessa relação de proximidade e imersão que produz *A cidade é uma só?* Em uma das cenas do filme, supostamente o carro de som quebra em pleno trânsito da Ceilândia durante a campanha de Dildu. A gasolina foi tirada pelo diretor sem que os personagens soubessem disso durante a filmagem. Adirley narra outro momento, ocorrido quando rodavam por Brasília em um carro da década dos oitenta (Imagem 9).

> A gente rodava o dia inteiro, A gente foi criando o clima do estranhamento, do corpo oprimido, tentava a equipe toda experimentar o processo, você fica com raiva, só pode acontecer se você tiver em quem confie em você, se fosse no tradicional não daria certo, a raiva tem que emergir. Aquela cena em que eles se perdem em Brasília, a gente saiu de casa 6 da manhã e voltou 4 da manhã do dia seguinte. A gente parou o carro em Brasília, perdidos... chamaram a polícia pra pegar a gente, suspeitos...Brasília né?

O cinema avacalhado de Adirley Queirós (Imagem 10)

Em 2010, como se inconscientemente previsse o que estava por vir, a revista de cinema Contracampo publicou um debate entre os críticos Luiz Carlos Oliveira Jr., Tatiana Monassa e Luís

Alberto Rocha Melo que discutia a ideia de «cinema de qualidade» com base numa lista de melhores filmes brasileiros da primeira década dos anos 2000 e, como em um indício do que estava por vir, clamavam pelo retorno de um cinema mais avacalhado, com mais humor, menos pretensioso tendo por referência o cinema marginal de Rogério Sganzerla.[15]

> LARM: Eu acho que os filmes hoje não se avacalham.
>
> LCOJr: Não mesmo. Os filmes de hoje não têm humor, nem erotismo. Que o diretor deixe clara sua referência cinéfila, acho normal. O problema é que você tem hoje uma coisa que tende ao solene...
>
> LARM: Aí eu concordo totalmente.
>
> LCOJr: Uma solenidade do tipo: «esse é um plano que dialoga com Tarkovski. » Ou então é uma coisa de ter referências cinematográficas e retrabalhá-las no seu filme como uma forma de criar uma elevação, uma arte elevada. O Sganzerla não tem nada de arte elevada, pelo contrário, ele é o cara que vai lá rebaixar. É todo um submundo da cultura urbana que entra em jogo.
>
> LARM: Essa ausência de humor nas gerações novas...
>
> LCOJr: Ausência de humor e de modéstia. Um crítico da Positif, o Roger Tailleur, falou uma coisa bem bacana nos anos 1960: "o humor também é uma forma de modéstia".
>
> TM: É a questão do se levar a sério, é tudo muito solene, todo mundo se leva muito a sério o tempo inteiro.

Se em Rouch, o humor, o burlesco e a ironia de seus

personagens seriam os «modos essenciais e estruturais de enfrentar a dominação colonial na África, que, apesar de ser um modo marginal, não parece ser menos contundente» (Gonçalves, 2012: 105). No cinema de Adirley acrescenta-se o «avacalhado», presente em *A cidade é uma só?*

> Naquele momento eu tinha a clara intenção de fazer um filme avacalhado, um filme que provocasse, que pudesse ser o último filme de nossas vidas. A gente achava que os caras iam odiar o nosso filme, a gente bater nos 50 anos de Brasília, a gente dizer que Brasília é uma cidade estranha, essa porra é muito mais estranha do que legal, eu queria falar do quanto você é estranho.

O «cinema avacalhado» também pode ser entendido como cinema sem concessões aos padrões estéticos dominantes convencionados, que tem clara intenção de incomodar pela precariedade, pela diferença. Que busca no incômodo a forma de lidar com as questões que o aflige, sem ficar enclausurado em suas próprias elocubrações. Não é um cinema destinado apenas a especialistas e iniciados.

> essa coisa de quebrar esse padrão de beleza, belo é nós, belo é a gente, a gente se diverte entre a gente, queria quebrar essa estética, não queria que houvesse concessões... 'corta porque falou muito rápido', não tem isso, não tem concessão com relação à fotografia, nem ao som.

Ainda dentro da chave da relação de proximidade, da confiança como modo de produção e como estética, *A Cidade é uma só?*

coloca-se como um cinema «sem concessões políticas», a passagem abaixo narrada pelo diretor aponta para outros significados implicados nessa expressão. Nela Adirley se refere a uma das cenas mais impactantes do filme, a passagem da carreata de campanha para presidente e governador pela Ceilândia, enquanto Dildu a pé e sozinho, anda pela estrada de terra segurando os santinhos de propaganda política.

> Aquela cena da Dilma, da carreata, não me pediram, não foi oficial, mas me ligaram perguntando se aquela cena não era demais no filme. A ligação nem era oficial, 'não vai mudar nada no seu filme'. Duas da manhã, basicamente por causa da cena da Dilma. 'Não vou tirar não, o filme é isso, se não quiser passar não tem problema, mas essa cena é importante pro filme. Na TV Brasil[16] só passou uma vez e foi de madrugada. Numa produtora maior, se eu fosse empregado chega lá e corta o filme. O modo como a gente produz não abre concessões desse tipo.

O cinema avacalhado tem vontade de comunicar, tem desejo de identificação com o público, mas não cai na armadilha do fetiche exotizante das classes populares, o que muitas vezes o cinema produzido «pelos outros» fez e faz. E fundamentalmente carrega uma aura transgressora, enérgica, que desponta para o inesperado. Do ponto de vista da inspiração cinematográfica do «cinema avacalhado», Adirley tem como referências os filmes de faroeste, de aventura, o cinema marginal paulista, com

referência explícita à Bang Bang de Andrea Tonacci e também à Iracema, uma transamazônica de Jorge Bodansky[17], este assumidamente influenciado por Jean Rouch. «Filmes aparentemente avacalhados, mas com uma história forte por trás». Entretanto, afirma que suas principais referências são literárias, não cinematográficas: *Irmãos Karamazov* e *Notas do Subterrâneo* de Dostoiévski, *Tudo que é sólido desmancha no ar* de Marshall Berman e *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa, foram diretamente citados, além de *Os Condenados da Terra* de Frantz Fanon. A paixão por Grande Sertão Veredas e pelo faroeste reverbera em um sonho cinematográfico: «meu sonho é fazer um bang bang: *O Grande Sertão da Quebrada*. Vai ser um bang bang com os arquétipos do Veredas e tudo na quebrada. »

Nós e eles: Jean Rouch na Ceilândia

Rouch buscou na antropologia fílmica um meio de estabelecer alguma forma de paridade com pessoas que não necessariamente tivessem formação técnica, científica ou artística. Essa busca pela simetria, pela participação, pelo compartilhamento era uma busca ética, permeada de conflitos e

de contradições que são admitidas como parte do processo de relacionar-se com outras sociedades. As assimetrias ou desigualdades diminuiriam pelo reconhecimento de outras formas de conhecimento tão potentes quanto as occidentais e pela incorporação dessas epistemologias pelo cinema e pela antropologia:

> ao considerar o pensamento e as práticas desses povos não como ilusões ou enganos, tampouco como fenômenos que só se explicam por um conceito exterior a eles – como o de sociedade ou de inconsciente (...) ele sempre esteve aberto – mesmo quando fez filmes etnográficos os mais clássicos – para ouvir as explicações e interpretações que os próprios nativos tinham a dar sobre a sua experiência, incorporando-as no produto final do filme (Sztutman, 2009 :115).

A narrativa de Adirley vislumbra um conflito no campo do cinema contemporâneo entre o cinema independente exibido em festivais brasileiros «de ritmo lento, de *mis en scene* europeia, um cinema trans, que está à parte do território, em que as relações de classe e raciais já estão superadas» e o cinema avacalhado.

> Eu acho que essas relações não foram superadas. Eu tenho um inimigo na minha cabeça que é Brasília. Às vezes é muito maniqueísta, é o nosso imaginário, não tem pra onde fugir, ao mesmo tempo tem uma relação universal, a relação opressor-oprimido, a relação do que é território e do que não é mais território. Eu acho que vai haver um confronto em breve. Colocar de

> maneira sincera e honestas as diferenças que existem e também apontar para outros lugares. Eu acho que é essa rede que estamos construindo, esse outro cinema que vai aparecer quando rolar esse conflito. Homem cordial não pode, acho que podemos avançar junto, tem que colocar as coisas de uma forma mais clara, não é o que a gente busca no cinema.

O trabalho de Rouch teve como componente essencial de sua visão utópica do cinema uma proposta de diálogo como «uma nova linguagem que nos poderia permitir cruzar as fronteiras entre todas as nações» (Ginsburg, 1999: 52). Adirley também entende que seu cinema fala de um lugar universal. Ambos falam de algum lugar e para alguém. Para eles ou para nós? Ao responder à pergunta, Adirley atualizou a questão colocada por João Salles anos antes em *A dificuldade do documentário*:

> a fórmula tradicional do documentário pode ser resumida a eu falo sobre você para eles. Existe o documentarista, eu, existe o personagem, você e existem eles, os espectadores. Na maioria das vezes, entretanto essa fórmula significa, eu falo sobre ele para nós, uma vez que o público de documentários é sempre mais parecido com o documentarista do que com o índio, o nordestino da seca, o menino de rua, o artista popular, o bandido ou o esquimó que formam o elenco padrão do gênero (Salles, 2005: 63)

No caso do cineasta Adirley e de outros tantos cineastas da era digital, a equação é diferente, pois se reconhecem mais nos personagens e menos no público que atinge no circuito de festivais de cinema e nas salas de cinema de arte, como

estudantes e professores universitários, críticos, jornalistas, artistas, pesquisadores. Seu cinema tem a marca do local, mas também quer se enquadrar como cinema brasileiro, seus filmes tem a pretensão de discutir o Brasil. «O que seria o cinema brasileiro e pra quem?», pergunta. Essa pretensão de representar o Brasil vem do embate entre *nós* e *eles* e do desejo em tornar *eles, nós*. No desejo de se reconhecer no público, o homem comum, anônimo, da rua, o popular.

> Todos os meus filmes, eles de certa forma foram feitos pro cara da rua, da rua onde eu moro, a cara, o corpo, o jeito de falar, o jeito de se comunicar, meus filmes parecem muito mais com Contagem, Caruaru, do que parecer com Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife. Tem um jeito de ser, um jeito de cara de povo brasileiro, do jeito de falar, de cantar que não é mostrado no cinema.

Esse «cara da rua» que Adirley invoca não é o povo que o Cinema Novo quis atingir e conscientizar, nem o brasileiro que busca uma identidade nacional. Aqui a grande disputa é pela representação do corpo, do jeito de falar, de se comunicar, do lugar, que não é o lugar das capitais culturais, das grandes cidades, mas que também é representação do Brasil (*Galano*, 2000).

> Meus filmes circulam por certo tipo de festivais, o que dá um reconhecimento, você tem chance de fazer mais filmes, mas ao mesmo tempo ele está se comunicando com um tipo de pessoa que não era o tipo de pessoa que eu

> pensava de imediato para o filme, tem essa contradição. O público que eu gostaria são pessoas que estão fora dessa centralidade.

Em 2011, Adirley Queirós retirou *A Cidade é um só*? do tradicional Festival de Brasília, um dos mais prestigiados do país. A decisão do Coletivo de Cinema em Ceilândia (CEICINE) foi justificada numa carta de esclarecimento. Destaco dois trechos da carta que acho que dialogam com as associações feitas no artigo e conta quem é o CEICINE do qual Adirley faz parte, o lugar de onde fala seu cinema e o conflito com a burocracia e as instituições do cinema brasileiro.

> Somos um coletivo periférico participando desta esquizofrenia que é Brasília. Como todos os periféricos, somos bem-vindos quando submissos, cooptáveis, dóceis. Mas quando decidimos dizer não, o poder estabelecido usa de seus meios para nos calar. Não é necessária a violência física, basta a simbólica: a calúnia nos meios de comunicação a partir de uma assessoria de imprensa devidamente treinada para agir em casos de incêndio. Mas temos algo que nenhum burocrata pode tirar de nós: temos história conhecida por todos, construída com dignidade. De FILMES feito com verdade, com alma. Este é o nosso discurso. Como dissemos em carta anterior, fazemos FILMES não só para serem feitos, fazemos filmes buscando outra perspectiva estética e política (não partidária, e sim política). Fazemos filmes para que eles sejam, no mínimo, um pequeno reflexo da nossa condicão cultural, social e econômica. Fazemos filmes do local onde estamos, do nosso local de fala. Ir contra esses princípios mínimos seria uma incoerência.

Como parte de uma rede de coletivos audiovisuais, revela quem

são seus companheiros de aventura estética e política.

> Exibir o filme neste Festival, neste momento que se configura, seria legitimar posturas arrogantes, autoritárias e, acima de tudo, reacionárias. Esta é a nossa posicão. Nosso discurso é claro(....) E por isso a surpresa quando contrariamos a etiqueta deste baile de máscaras: um coletivo que diz não?! Porque os rostos de vários Coletivos espalhados pelo Brasil, rostos como os da *Ceicine* (GO), da *Alumbramento* (CE), o rosto da *Teia* (MG), o rosto do coletivo *Zagaia* (SP), o rosto da *Filmes de Plástico* (MG), o rosto do *Mate com Angu* (RJ), dentre tantos outros que buscam uma outra perspectiva de fazer cinema, não condizem com este projeto estético. As faces que aparecem em nossos filmes não dizem nada para os burocratas da cultura, travestidos à ideologia do poder. Por isso o nervosismo quando surgem vozes divergentes. Por isso a prática de desmerecer, de tentar tornar um debate em algo pessoal e sem crédito. Por isso a agressão gratuita. Dói no ouvido dos hipócritas quando uma voz diz com clareza: BASTA SENHOR BUROCRATA! Nós NOS DEPARAMOS COM O SEU "NOVO" FESTIVAL E DIZEMOS NÃO![18]

Nessa construção do cineasta que fala a partir da periferia, que quer falar para o homem da rua, que quer representar um Brasil, também há lugar para as referências dos outros mundos em relação: Brasília, a universidade e o campo do cinema. Adirley reconhece a importância da universidade em sua formação, por onde circulou em disciplinas não só de cinema, mas pela antropologia, filosofia e matemática. Também reconhece que há «uma rede potente não só de produção, mas de exibição e reflexão» por onde circula. Ao afirmar relação

colonial com Brasília, expõe a disputa em questão:

> é patriarcal, mas é pai (...) todos os filmes nossos tem uma contradição com Brasília, quanto mais a gente nega, mais a gente reforça Brasília, o imaginário tá lá. Me sinto colonizado por Brasília.

Para definir esse cineasta que é *nós* e transita e se relaciona de forma contraditória com *eles* pela fabulação, pela construção de um personagem próprio, pelas referências compartilhadas, Adirley lança mão de uma metáfora literária presente no libelo anticolonialista *Os Condenados da terra*[19], de Frantz Fanon e aborda a experiência de entrelugar de alguém colonizado que passa a circular nos espaços de colonizadores e que na relação de alteridade se transforma e se enxerga.

> A grande contradição é que quando você circula com os condenados quando você volta, você já não é mais aquele cara. Circulou entre mundos, você não é mais só de um mundo. Eu nunca vou ser igual a eles. Porém quando eu saio e volto, eu já não sou mais esse cara daqui, para esses caras daqui são coisas excepcionais as coisas com as quais eu entrei em contato, 'por que essa câmera tão cara?' Na época do filme tinha muito essa relação.

No jogo entre documentarista e personagem em *A cidade é uma só?*, a fabulação e manifestação *deles* é *nossa* também. Ser *nós*, tem uma dimensão territorial, de pertencimento ao mesmo lugar e uma carga afetiva da turma, da trupe, do coletivo que cria de forma compartilhada. Dilmar, assim como

Wellington e Marquinhos são parte da turma de Adirley (Imagem 11), é com eles que ele vai fazer filmes. Para Adirley, esse caráter incontrolável, desconcertante ou «avacalhado» parece ser reforçado na relação entre documentarista e personagens/amigos que se reconhecem como *nós*, pois envolve outras nuances, como a militância, a busca por uma simetria econômica, não só simbólica, também permeia a relação de proximidade e constitui o *nós*.

> Ele tava sem trabalho, eu queria ele de qualquer forma, a gente inventa um personagem para dar um salário, o negócio é a gente estar junto, economia criativa, o dinheiro tá aqui: quem vai cozinhar, quem vai operar a câmera, quem vai costurar, criar uma relação com o local

As separações/oposições não seriam tão visíveis quanto na relação Rouch –amigos africanos–. Assim, o cinema de Adirley fala de *nós* –o documentarista e os personagens– para *eles* o público, vivenciando outra forma de se relacionar com o tema e com o público.

> a relação com eles é essa de proximidade, de fazer as coisas entre as pessoas mais próximas. Eu tenho dificuldade com os cineastas de Brasília, também criei um personagem, eu me amarro em não falar com eles. Aí eu tentei criar uma relação de fazer cinema dentro da amizade, da proximidade. O Jean Rouch como cara do mundo de lá, ele tem muito mais domínio da situação, ele não experimentou, ele sai da situação se ele quiser, a gente não consegue ser tão

> objetivo, a gente entra num processo de subjetividade, de estar junto, corpo a corpo orgânico, militância, quanto menos espera só falta pegar numa arma. Para quem a gente faz esse cinema? Qual o público que realmente vê o tipo de filme que a gente faz? Qual o público que eu gostaria que visse esses filmes? Eu acho que o meu cinema se situa nessas duas questões.

Adirley é daqueles personagens que «tem força, que sabem contar», como o cineasta Eduardo Coutinho se referia aos personagens de seus documentários. A mesma força fabular presente em seus filmes, está em sua fala. Desde que fizemos a entrevista (2013), a visibilidade midiática[20] de Adirley aumentou bastante, a reboque da repercussão de Branco sai, preto fica, uma ficção científica com toques documentais, a qual ele abordou na conversa.

> filmamos quase tudo, mas num tá bom não, não tinha roteiro também. Eu tinha uma historinha na minha cabeça, um cara amputado que seria um ciborg. Branco sai, preto fica, documentário com ficção científica. História do Marquinho, deficiente, foi alvejado pela polícia em um baile, Baile do Quarentão, todo mundo narra o dia que invadiram o baile, a polícia foi recorrente em invadir o baile, a versão que eu mais gosto: a polícia chegou e mandou os brancos sair e os pretos ficar, o filme se passaria no futuro.[21]

E como numa citação direta à Jean Rouch, a frase após os créditos finais de Branco sai, Preto fica (2014) é «da nossa memória fabulamos nóis mesmos»[22]. *Nós* agora é «*nóis*» (expressão popular nas periferias brasileiras que significa

parceria, camaradagem entre iguais), não mais *eles*.

À guisa de conclusão

O que o cinema de Jean Rouch tem a ver com o cinema brasileiro realizado atualmente? Ao que parece, o legado de Rouch não só permanece, mas se reinventa nas obras dos novos cineastas como Adirley Queirós. A «imagem tempo», a «potência do falso» e «a verdade do cinema» dão cada vez mais a tônica do que seriam as formas contemporâneas de realização audiovisual, cujas fronteiras borradas se manifestam pela opção em trabalhar com não-atores em meio a atores profissionais e na proposital indiscernível mistura entre realidade e ficção.

Soma-se a isso um componente específico relacionado a obra e trajetória de Adirley Queirós que é a busca por um «cinema popular», um cinema que saia do circuito de festivais, do chamado cinema de arte e atinja o público das classes populares, não apenas os iniciados, intelectuais, artistas, mas que se comunique com o tal cara da rua, da esquina, ao qual Adirley se refere. Cabe lembrar que essa busca não é nova para o cinema brasileiro. Como fazer um cinema descolonizado, mas

que agrade ao grande público, ao «povo», categoria essa tão ampla, como alcançar os homens e mulheres comuns é uma pergunta que não quer calar e para qual não há resposta definitiva.

Rouch foi um precursor e buscou com a sua antropologia fílmica formas de diminuir a simetria naquelas relações marcadas pela colonização, a principal delas Apesar da convergência estética, de linguagem e de processo de produção com o cinema rouchiano, a grande novidade e a grande diferença da época em que Jean Rouch produziu seus filmes para agora, está em quem está produzindo esses filmes. Sujeitos oriundos de grupos considerados minoritários, moradores de áreas periféricas, como Adirley Queirós, que historicamente não acessavam os meios de produção, distribuição e exibição cinematográfica.

O «cinema avacalhado» de Adirley Queirós se mistura com sua própria trajetória. Dificilmente a mídia, a crítica e o jornalismo cultural vão deixar de pontuar a origem e o lugar de Adirley como cineasta da periferia, de origem popular, fora do eixo das metrópoles nacionais, Rio de Janeiro e São Paulo. Nesse ponto, a relação com o mundo do cinema profissional, Adirley se encontra com Rouch, o «antropólogo-cineasta». Surge assim

mais uma camada das distinções entre os cineastas e do entre lugar que Adirley e Rouch ocupam em virtude de sua obra, suas ideias e sua biografia.

Por fim, a pergunta lançada pelo filme: *A cidade é uma só?* pode encontrar ressonância em outra pergunta: afinal, o cinema é um só? «Há cinemas brasileiros. Há modos de cena. Invenções de narração. Boas e ruins. Mais ou menos ricas. E é isso o que deve nos importar» (Bragança, 2004). E sobre o por quê das salas de cinemas e centros culturais no Brasil terem nome de bancos e de outras megaempresas patrocinadoras: bem, isso é assunto para outro artigo.

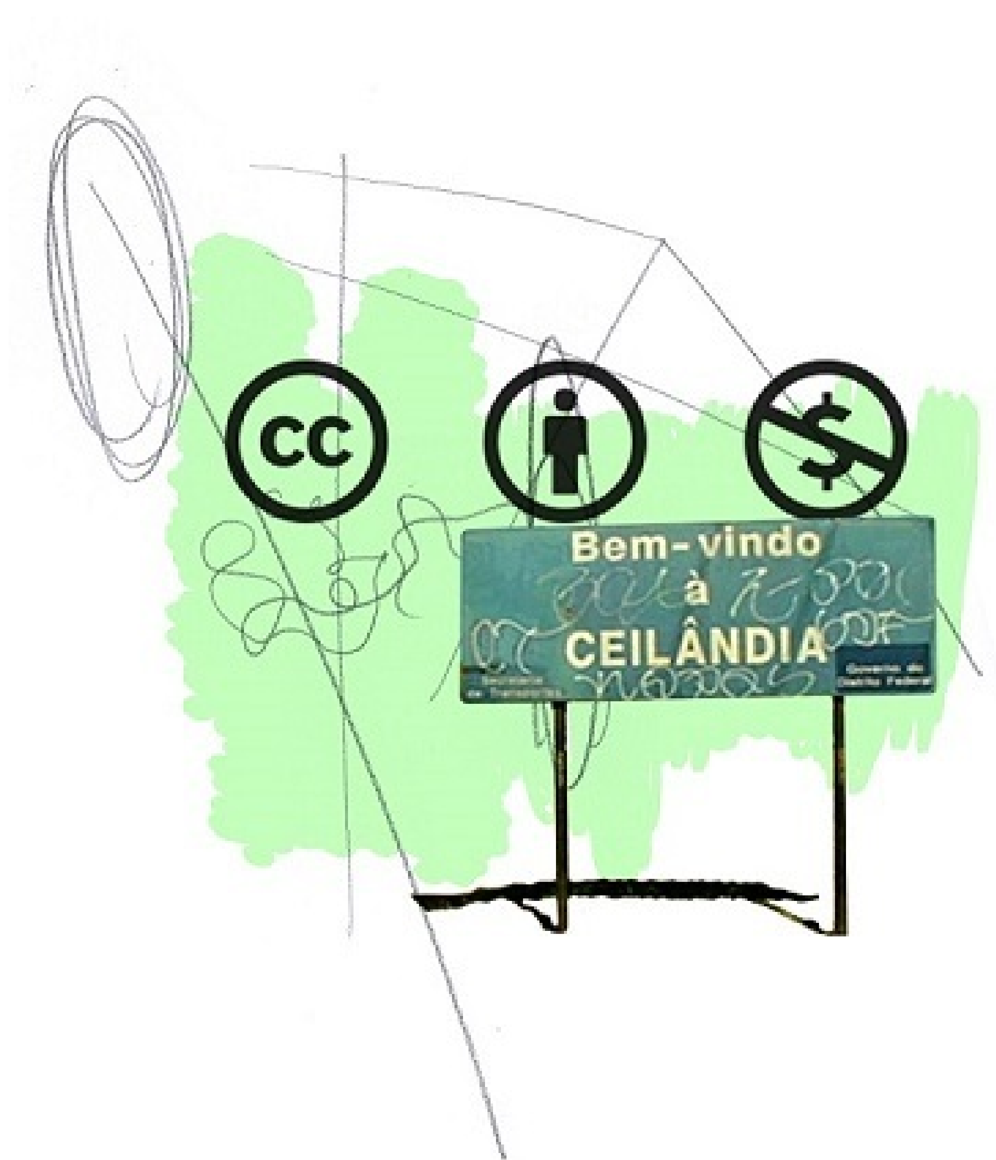


Imagem 1 - Pablo Pablo, *Bem vindo à Ceilândia*, 2014


participar da remoção dos
moradores da antiga vila do IAPI


para a cidade-satélite
de Ceilândia,

Imagem 2 - Pablo Pablo, *Frames de imagens de arquivo da CEI em A cidade é uma só?*, 2014

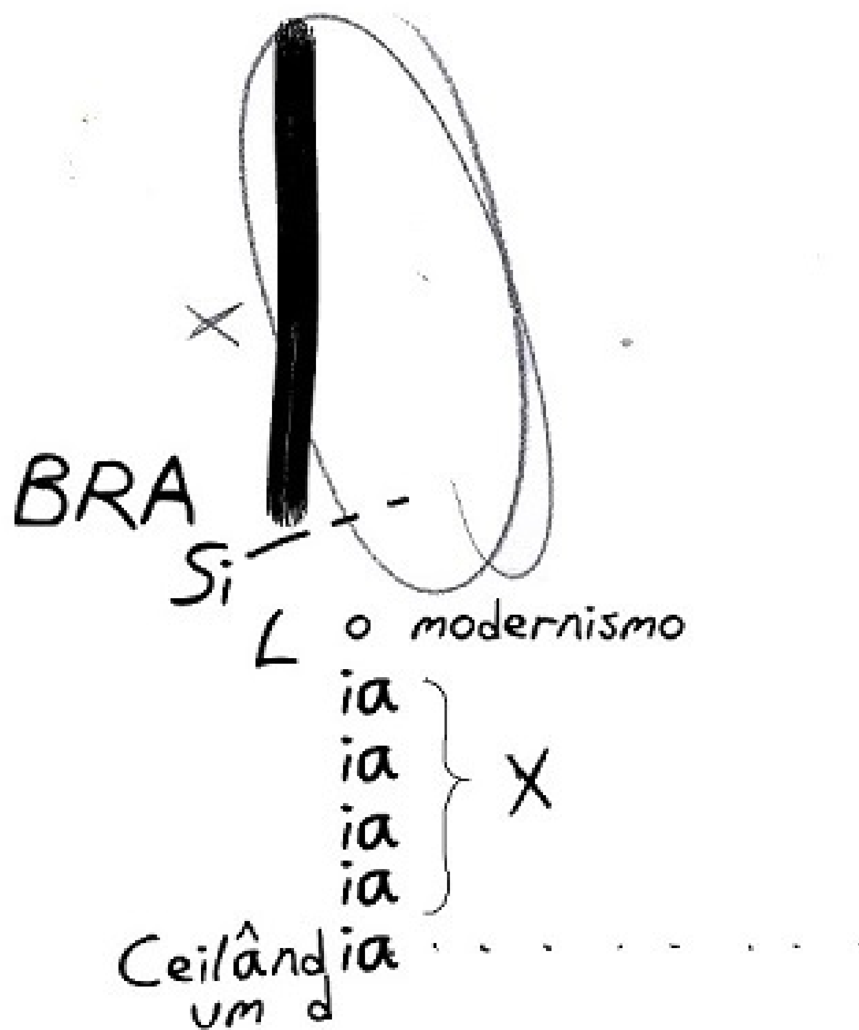


Imagem 3 - Pablo Pablo, *Relação Brasília -Ceilândia poema visual*, 2014



Imagem 8 - Pablo Pablo, *Dilmar: protagonista de A cidade é uma só?*, 2014


Que negócio é esse? 50, 60...


Z, Central, W...


Essa placa do inferno!
Onde vai dar essa porra?

Imagem 9 - Pablo Pablo, *Frames de acontecimento-realidade em A cidade é uma só?*, 2014



Imagem 5 - Pablo Pablo, *Frame de entrevista com Nancy em A cidade é uma só?*, 2014



Imagem 6 - Pablo Pablo, *Reconstrução de arquivo em A cidade é uma só?*, 2014



Imagem 7 - Pablo Pablo, *Coral de meninas em A cidade é uma só?*, 2014

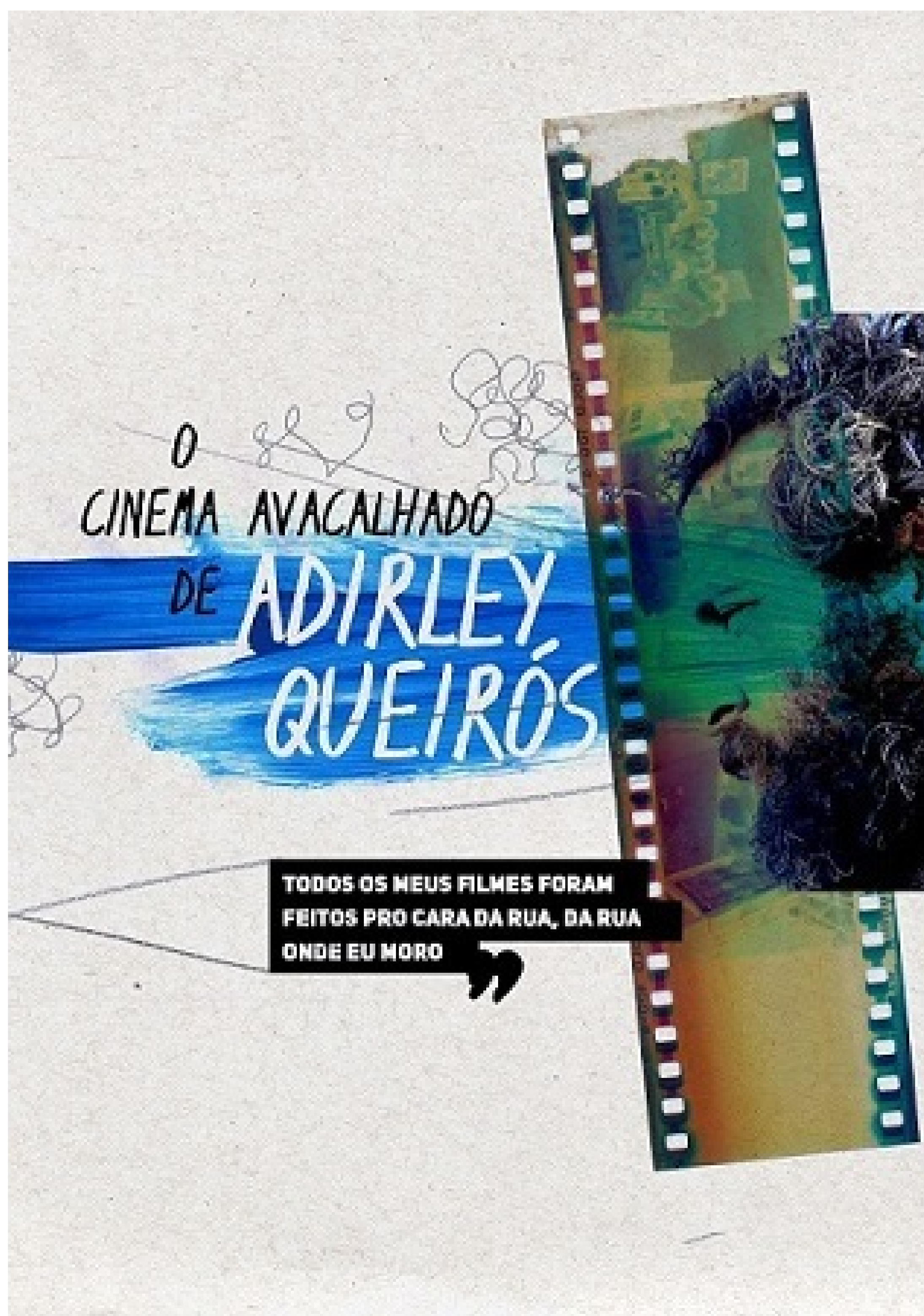


Imagem 10 - Pablo Pablo, *O cinema avacalhado de*

Adirley Queirós, 2014



Imagem 11 - Pablo Pablo, *Personagens e parceiros de Adirley em A cidade é uma só?*, 2014



Imagem 4 - Pablo Pablo, *Entre a ficção e o real*, 2014

Bibliografia

Bragança, Felipe (2004). «Eu não vou falar sobre documentário brasileiro» in *Revista Contracampo*, n.60. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/60/naoeumdocumentariobrasile Acessado em 15 de agosto de 2016.

_______________ (2004). «Mestre dos Mestres» in *Revista Contracampo*, n.58. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/58/jeanrouch.htm Acessado em 15 de agosto de 2016.

Coelho, Sandra (2015). «Da etnoficção segundo Jean Rouch: contribuições do processo criativo do cineasta para o pensamento e a prática do documentário» in *FAP Revista Científica*, volume 12 jan-jun. Disponível em: http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Cientifica12_ArtigoSandra Acessado em 15 de agosto de 2016.

Deleuze, Gilles. (2007). *A imagem-tempo. (Cinema 2)*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

Fanon, Frantz (1963). *Los condenados de la Tierra*. México: Fondo de Cultura económica.

Gardnier, Ruy (2004). «A atualidade de Jean Rouch». in *Revista Contracampo*, n.60. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/60/piramidepetit.htm Acessado em 15 de agosto de 2016.

Ginsburg, Faye (1999). "Não necessariamente um filme etnográfico: traçando um futuro para a antropologia visual." In: Eckert, Cornélia e Mont-Mór, Patrícia. *Imagens em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: EdUFRGS. pp. 31-54

Monte-Mór, P. (Ed.) (1999). *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Rio Grande do Sul: Ed. Universidade/UFRGS.

Gonçalves, Marco Antonio (2008). O real Imaginado. Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks.

_________________________ (2012). «Etnobiografia: esboços de um conceito» En Cardoso, V.; Gonçalves, M. e Marques, R. *Etnobiografia - subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras.

Machado, Roberto (2009). *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.

Mattos, C. Alberto (2006). *O Homem com a câmera – Jorge Bodansky*, São Paulo: Coleção Aplauso.

Piault, Marc-Henri (1994). «Antropologia e Cinema». In *Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico*. Rio de Janeiro: Interior Produções.

Salles, João Moreira (2005). «A dificuldade do documentário». In Martins, J. S., Eckert, C. Novaes, S. C. (Orgs.) *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru, SP: Edusc, pp. 57-72.

Sztutman, Renato (2009). «A utopia reversa de Jean Rouch» in *Revista Devires*. Belo Horizonte, V. 6, N. 1, pp 108-125, Jan/Jun.

Teixeira, Francisco Elinaldo (2004). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus.

Estados de abandono y subjetividades en emergencia en *Hotel de paso* de Paulina Sánchez[1]

Alina Peña Iguarán[2]

Resumen

El documental *Hotel de paso* (2015) de Paulina Sánchez Barajas trata sobre la vida que se genera en el Hotel del Migrante en Mexicali, un albergue administrado por la organización Ángeles sin Fronteras. Los personajes de esta historia son: en primer lugar, un grupo variado de personas que con sus testimonios comparten de manera fragmentaria episodios de sus vidas que han sido atravesadas por la migración; el Hotel como espacio que acoge, pero también condiciona la vida de quienes lo habitan; y por último la figura del poder soberano a partir de las relaciones que se generan entre las autoridades y los huéspedes del Hotel. Interesa en el presente artículo desarrollar la manera como el documental de la fotógrafa Paulina Sánchez construye una compleja crítica sobre la relación, de lo que aquí se identifica como el eje analítico, entre: la arquitectónica del

espacio (la configuración y la gestión de la vida que el Hotel genera), el poder soberano en clave de hospitalidad institucional (es decir, las relaciones jerárquicas, las interacciones y los dispositivos que producen las condiciones de vida) y las vidas de los migrantes a partir de procesos de subjetivación (pensadas éstas desde sus testimonios y en condiciones de «abandono» y «precaridad»).

Palabras clave: precaridad, poder soberano, dispositivo, migración y hospitalidad.

Abstract

The documentary *Hotel de paso* (2015) by Paulina Sánchez Barajas is about the life that originates at the Hotel del Migrante in Mexicali, a shelter under the management of the Ángeles sin Fronteras organization. The characters of this story are: 1) a diverse group of persons, who with their testimonies share, in a fragmented way, episodes of their lives that have been traversed by migration; 2) the Hotel as a welcoming space, but also as a life conditioning environment for those who inhabit it; and 3) the figure of the sovereign power derived from the relationships that are generated between the authorities and the Hotel guests. A feature that this article is interested in

elaborating is the connection, of what is identified here as the analytical axis, among: the architectonics of the space (the configuration and management of life generated by the Hotel), the sovereign power in code of institutional hospitality (meaning, the hierarchical relationships, the interactions, and the devices that produce these conditions of life), and the migrant's lives resulting from the processes of subjectivation (thought these from their testimonies and in circumstances of «abandonment» and «precarity»).

Key words: precarity, sovereign power, device, migration and hospitality.

Resumo

O documentário *Hotel de paso* (2015) de Paulina Sánchez Barajas aborda a vida que se gera no Hotel del Migrante em Mexicali, um albergue administrado pela organização Ángeles sin fronteras. Os personagens desta história são: 1) um grupo variado de pessoas que através de seus testemunhos compartem de maneira fragmentária episódios de suas vidas atravessadas pela migração; 2) o Hotel como espaço que acolhe, mas também condiciona a vida de quem o habita; e 3) a figura do poder soberano a partir das relações que se geram

entre as autoridades e hóspedes do Hotel. Interessa neste artigo desenvolver a maneira como o documentário da fotógrafa Paulina Sánchez constrói uma complexa crítica sobre a relação, do que aqui se identifica como o eixo analítico entre: a arquitetura do espaço (a configuração e a gestão da vida que o Hotel gera), o poder soberano em forma de hospitalidade institucional (ou seja, as relações hierárquicas, as interações e os dispositivos que produzem condições de vida) e as vidas dos migrantes a partir de processos de subjetivação (estas pensadas desde os seus testemunhos e em condições de «ab-andono» e «precaridade»).

Palavras chaves: precaridade, poder soberano, dispositivo, migração e hospitalidade

1. Planteamiento

El documental *Hotel de paso* (2015), de Paulina Sánchez Barajas, trata sobre la vida de los huéspedes en el Hotel del Migrante en Mexicali. En el lugar, administrado por la organización Ángeles sin Fronteras, se da comida y abrigo a mexicanos que han sido deportados de Estados Unidos y a centroamericanos que han viajado por todo México huyendo de

la violencia de Honduras, El Salvador y Guatemala, sobre todo. Los personajes de esta historia son: en primer lugar, un grupo variado de personas que nos comparten de manera fragmentaria con sus testimonios retazos de su vida, atravesada por las políticas migratorias; luego, el Hotel como espacio que acoge, pero también condiciona la vida de quienes lo habitan, y por último las relaciones de poder (pensadas aquí desde la figura del soberano) que se generan entre las autoridades y los migrantes del Hotel. Éste es un documental que ingresa en las intimidades cotidianas que suceden en función al Hotel como dispositivo. Problematiza las lógicas de la asistencia privada y da un giro a la mirada que se acerca y escucha al otro; es decir, en el intento de no esencializar a la víctima. En este sentido, *Hotel de paso* hace una incisión delicada en el tema de la ayuda humanitaria y la hospitalidad que es urgente poner sobre la mesa para indagar en los modos como se configuran la «precaridad»,[3] el abandono, la relación con el otro en los marcos de la industria migratoria que produce las movilidades humanas en la actualidad.

El prólogo del documental parte de una escena de fiesta donde la presencia de una voz domina la imagen desde un altoparlante, como si quien la pronunciara estuviera en

campaña dirigiendo un discurso político. Se trata de Sergio Tamai, director de la organización civil Ángeles sin Fronteras. Es la cena de año nuevo de 2010, que se celebra en uno de los galerones del sótano del Hotel. En su discurso, Tamai deja claro que en Mexicali las cosas están cambiando, porque el gobernador apoya a los migrantes y en esa ocasión había donado seiscientos tamales para dar de comer a trescientas personas. Mientras, la cámara señala diferentes detalles: un rostro agotado, un plato de comida, un gesto expectante. La fiesta comienza y ahora la voz del director ha sido interrumpida por el corrido «Jefe de jefes», de Los Tigres del Norte, que una mujer canta apasionada y alegremente; el Tonayan y las Tecates van pasando de mano en mano y el reguetón empieza a sonar. La escena termina cuando se escucha, una y otra vez, el «Feliz año nuevo», como quien desea con desesperación convocar la esperanza. La escena se irrumpe ahora con un silencio ensordecedor que enmudece los gritos; permanecen sólo algunos cuerpos que giran y brincan en una rueda, en el centro de ese círculo Tamai gira sobre su propio eje.

Imagen 1



Hotel de paso. Descripción: Sergio Tamai bailando en el medio de un círculo de migrantes la noche de año nuevo de 2010.

La imagen se va a negro y sobre ese fondo se escribe el epígrafe que acompaña a cada una de las escenas del documental: «El monte del purgatorio también es región de dolor; pero de dolor gozoso. La esperanza es la fuente de la alegría…».[4] Esta referencia a la *Divina comedia* (siglo XIV), de Dante Alighieri, plantea una lectura sin duda compleja del Hotel, y recuerda a la estructura de los círculos que transita Dante para llegar al Paraíso guiado por Virgilio y luego por Beatriz. A partir de esta metáfora topológica, la mirada del documental propone una lectura del Hotel como un espacio de

distribución de las vidas de sus huéspedes bajo un sistema de «zonas», que se organiza a partir de una escala moral de valores y normas. Sin embargo, a diferencia de la *Divina comedia*, aquí no hay espacio para la redención y, en los casos más extremos, algunos de los huéspedes cursan un deceso en caída libre hasta llegar al «abandono»[5] total. Esta caída es formulada por la arquitectónica misma que dispone la administración del Hotel, ahora ya como espacio donde se gestiona la vida y más aún, los modos de vida que en él suceden.

En el presente artículo interesa desarrollar la manera como el documental de Paulina Sánchez construye una compleja crítica sobre la relación, de lo que aquí se identifica con el eje analítico, entre: la arquitectónica del espacio (la configuración y la gestión que el Hotel genera), el poder soberano en clave de hospitalidad (es decir, las relaciones jerárquicas, las interacciones y los dispositivos que producen modos de vida) y las vidas posibles (pensadas éstas desde sus testimonios y condiciones de «abandono» y «precaridad») de los migrantes a partir de distintas prácticas cotidianas donde la subjetividad emerge.

2. Breve recapitulación: Políticas migratorias desde 1994

Antes de continuar es necesario situar la migración en el contexto de las deportaciones masivas en las políticas migratorias recientes de Estados Unidos. A partir de 1994 entran en vigor procesos de retorno y remoción que se identifican con ejercicios más estrictos y definitorios. Uno de estos operativos es la «Operación Guardián» que militarizó y reforzó la frontera a partir de nuevos dispositivos implementados en la región entre California y Baja California (González, 2009). Los datos del Department of Homland Security (DHS) registran que durante los primeros cuatro años de la administración de Barak Obama (2009-2012) más de 3,4 millones de personas fueron deportadas, y 2,3 millones de los cuales son mexicanos (Meza González, 2014: 267, 270).

Las dos operaciones de gran escala han sido «Hold the Line» y «Gatekeeper». Los estudios de las estadísticas muestran que en este periodo se han superado el número de deportaciones[6] en relación con otros periodos. Ana González Barrera y Mark Hugo López (2016) publicaron recientemente en la página web del Pew Center Research que, si bien las deportaciones han declinado a partir de 2014 y 2015 (414 000 y 333 000,

respectivamente), no dejan de estar entre las más altas en comparación, por ejemplo, con 2007 (319 000). En 2009, al inicio del periodo presidencial de Barack Obama, fueron 391 000 personas deportadas. El año pico en deportaciones fue 2013 con 435 000 deportadas.

Además de las deportaciones masivas, se ha implementado una nueva espectacularidad en el reforzamiento de la frontera para evitar de manera efectiva el ingreso o reingreso de migrantes, lo que ha generado una mayor visibilidad y violencia en la región.[7]

Por otro lado, estas nuevas políticas generan una industria (ilegal y legal) de la migración que impone un escenario muy complejo. Asimismo, se coloca sobre el cuerpo del indocumentado la clasificación de criminalidad,[8] lo que genera otra percepción de la migración. Esto sucede a partir de 2005 con la «Operación Streamline», ya que obligó a enjuiciar de manera criminal a todas las personas que ingresaran sin documentos en territorio estadounidense.

La ciudad de Mexicali es un punto importante de llegada de personas deportadas. Según cifras del INAMI, entre 2007 y 2011, de los más de 2,5 millones de deportados, el 97% fue

entregado en los estados fronterizos del norte de México; por Baja California entró el 42% de ese total. Durante 2010, Mexicali recibió a 52 730 personas deportadas, y en 2013 fueron 48 617 los deportados que entraron por las garitas de la ciudad (Alarcón y Becerra, 2012: 127). La mayoría son hombres que han vivido gran parte de su historia en Estados Unidos y es ahí donde tienen a sus familiares, casa y amigos. En México no tienen una red afectiva que los soporte y con dificultad consiguen trabajo; algunos de ellos incluso se sienten más cómodos hablando inglés que español. En muchos de los casos la ansiedad por regresar ocupa el horizonte de sus deseos. En México caen en una suerte de limbo social, político y económico, que los deja en un estado de liminalidad[9] que configura sus subjetividades.

Frente a esta crisis humanitaria, la sociedad civil ha generado organizaciones de asistencia para esta población tan heterogénea. Entre ellas Ángeles sin Fronteras juega un papel importante, ya que a partir de 2010[10] administra el antiguo Hotel El Centenario para dar acogida a este grupo vulnerable. Este Hotel estuvo muchos años abandonado, lo que impone condiciones de alojamiento precario, pero que la organización ha tratado de solventar con financiamientos del gobierno,

donaciones individuales y la colaboración y el trabajo de muchos migrantes que llegan a Mexicali y se alojan con ellos.

El presente artículo se estructura como un políptico en seis partes para entablar una discusión entre política/ética y estética. Primero se dará un breve contexto del campo del documental y la producción artística donde se inserta el trabajo de Sánchez. Después, en el siguiente apartado, se planteará el entramado teórico que le da soporte al comentario analítico del presente texto. En seguida se propone un análisis a modo de tríptico, el primero sobre el espacio como dispositivo desde una dimensión biopolítica, el segundo en relación con el poder soberano desde una discusión de la «hospitalidad», y finalmente el tercero, relacionado con los testimonios y la subjetividad. Si bien estos tres están muy relacionados y resulta un poco forzada su separación, recurrimos a esta organización con el fin de ser más claras en el comentario crítico.

3.

De cara a esta urgente problemática social, la práctica artística (en especial el cine documental) en México ha tomado como

uno de sus temas la migración indocumentada en tránsito (ya sea de centroamericanos o mexicanos en tránsito o en procesos de deportación) y es quizás con el documental *De nadie* (Dirdamal, 2005) cuando inicia una importante conversación de producción fílmica con respecto a las complejidades sociales y políticas del fenómeno de la migración en tránsito por parte de centroamericanos sin documentos. Las temáticas han cubierto desde las condiciones del viaje ferroviario de los migrantes en tránsito hasta las características de la industria migratoria y el cruce de la frontera; los dramas familiares frente a la deportación, la migración infantil, las nostalgias de los que se van y las vidas trastocadas de los que se quedan; o sobre los dispositivos de vigilancia, identificación y repatriación de cuerpos. Es posible identificar en muchos de ellos un interés de denuncia desde el marco de los derechos humanos que son violados de vastas maneras en territorio mexicano. En el último tiempo también se han producido documentales sobre las organizaciones sociales que colaboran con los migrantes[11] y les otorgan cobijo, alimento, orientación y acompañamiento legal, así como atención médica.

No sólo los albergues y comedores han recibido una importante visibilidad en los discursos que conforman la agenda migratoria

sino también sus directores o coordinadores[12] se han convertido en referentes notables para la discusión. Por medio de ellos gran parte de los medios de comunicación (ya sea de alcance masivo o medios alternativos y autogestionados) y de investigadores acceden a cierta información que sucede a nivel de campo: cifras y perfiles de las personas migrantes, denuncias contra autoridades o grupos criminales, o bien las características de las diversas crisis humanitarias que se han dado durante la última década. Algunos de estos actores sociales, siendo tal vez el padre diocesano Alejandro Solalinde una de las figuras más mediáticas,[13] se han convertido en una suerte de caudillos humanitarios[14] (noción que desarrollaremos más adelante) ya que encabezan una lucha social abrazada por el discurso de los derechos humanos.

Hotel de paso es un documental que se inserta en esta conversación y además la genera desde muchas dimensiones. El proyecto de Sánchez es, a la vez, un trabajo de investigación e indagación social que se ramifica en varias otras apuestas artísticas y proyectos comunitarios que son pensados desde la potencia como posibilidad, donde la imagen es la herramienta de visibilización y la estrategia de acción social para activar nuevos enfoques frente a la migración y las prácticas de

hospitalidad. De manera paralela *Hotel de paso* es también parte de un proyecto de cine itinerante «Border Cinema»,[15] que inició en 2013 con el deseo de proyectar películas en parques para que migrantes varados en el centro de Mexicali tuvieran un espacio de encuentro diferente al cotidiano. Y, además, el proyecto también se convirtió en un libro titulado *Hotel de paso. Crónicas y retratos de los huéspedes del antiguo Hotel El Centenario*, publicado en 2014.

En 2010, Paulina Sánchez inició esta indagación que parece reacomodarse como los cristales de un caleidoscopio conforme el cilindro del tiempo va girando. Hace seis años, Sánchez comenzó el trabajo de campo con las personas migrantes en el centro de Mexicali: etnografía, entrevistas, registro con audio e imagen para dar cuenta de la vida cotidiana de los migrantes que se alojaban en el Hotel del Migrante. Claramente el proyecto rebasa los límites del objeto artístico al explorar diferentes soportes técnicos, lo cual también permite un desplazamiento en diversos escenarios de interlocución que llevan la discusión y la apuesta ética a diversos ámbitos.

Néstor García Canclini publicaba en 2010 *La sociedad sin relato*. En este trabajo identificaba un giro en los modos de producir

arte que rompían con las fronteras tradicionales del campo artístico, entendido como una esfera cerrada. A esta condición del ejercicio creativo la llamó «arte postautónomo» y:

> se refiere a los procesos en donde aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas artísticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética. (Canclini, 2010: 17)

La multiplicidad de disciplinas que convergen en la práctica artística tienen que ver no sólo con los tránsitos de los artistas y sus proyectos,[16] entre la investigación académica, el trabajo de campo, la intervención social, por ejemplo, a partir de talleres comunitarios, y la interlocución en diversos ámbitos del arte como festivales, encuentros, exposiciones y seminarios; pero se relaciona también con diversas formas de hacer posible su trabajo en marcos de precarización laboral que, precisa Canclini, lleva a los jóvenes artistas a producir ya sea a partir de inversiones personales, de redes independientes, fondos gubernamentales o privados. Esto supone que no están adscritos completamente a la institucionalidad del campo artístico, más bien transitan por sus márgenes sin que esto suponga una total independencia, sino más bien una posición

estratégica. Esta flexibilización es lo que quizás genera un replanteamiento de lo político distinto en los modos de hacer arte y es ahí donde estas prácticas desarrollan, quizás, los aportes más interesantes.

4.

Es importante señalar que lo político no tiene que ver con la organización administrativa y policial de la vida desde los dispositivos de subjetivación serializada en los marcos «capitalísticos» (Rolnik y Guattari, 2005), sino con el accionar de una apuesta, en este caso artística, que cuestione los «regímenes escópicos» que enmarcan lo decible y reconocible. Es decir, una apuesta política, en este sentido, trastoca las visibilidades constituidas como principio de verdad y orden. Las propuestas políticas, en este caso desde el documental, proponen otros marcos de visibilidad que dan cuenta de la percepción de invisibilidad[17] que se genera en los medios de comunicación y los discursos oficiales. De esta manera, en el discurso visual están en juego los modos de mirar(nos) juntos al otro, interrogando los marcos institucionalizados de la ayuda asistencial. Por ello, Paulina Sánchez comenta que su trabajo

siempre ha girado en torno al mundo de los excluidos y:

> de ciertos espacios que resultan una alegoría para poder entender el encierro y el castigo, muchas veces circundando la cuestión de la diferencia, porque en sus dinámicas se establecen jerarquías de poder que van determinando en gran parte el rol que cada uno como individuo tiene en la sociedad. (Sánchez, 2013).

Proponemos que en estos tiempos una mirada urgente es aquella que acude a la cita de la precarización de la vida y plantea la problemática de la ética como lugar de producción de sentido social y de reflexión de los marcos de entendimiento de la vida. Amador Fernández Savater, en el contexto de las nuevas movilizaciones sociales, reflexiona sobre la ética desde una nueva apuesta por lo político que nos resulta importante traer a cuenta:

> no son descripciones del mundo, sino afirmaciones a partir de las cuales lo habitamos y nos conducimos en él. No son verdades objetivas y exteriores, sino sensibles: lo que sentimos ante algo más que lo que opinamos. No son verdades que tengamos por separado, sino que nos vinculan a otros que perciben lo mismo. No son enunciados que puedan dejarnos indiferentes, sino que nos comprometen, nos afectan, nos requieren. No son verdades que iluminan, sino verdades que queman (Fernández Savater 2015).

No son pocos los abordajes teóricos, respecto al ejercicio del poder y sus dispositivos, que plantean la necesidad de poner en

el centro de la crítica la cuestión indisociable entre ética y política y la clasificación de las vidas. En esta discusión la noción de «precaridad» es ineludible. Judith Butler agudamente la elabora en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2000), donde distingue «precaridad» de «precariedad»: la primera comprende los procesos de violencia que se ejercen sobre los cuerpos y las vidas que se producen de manera diferenciada y que generan condiciones sociales, políticas distintas y contextuales. Mientras que «precariedad» es la condición natural a la que estamos expuestas por el simple hecho de estar vivas y arrojadas al mundo como cualquier persona.

En el caso de la deportación, la condición de extranjería, configurada desde el otro, no es una ni esencial, sino que está sujeta a plataformas sociales, culturales, políticas y económicas que generan construcciones muy distintas de extranjería dependiendo de los contextos situados, históricos y relacionales (Reguillo, 2010). Butler subraya que la vida sólo puede ser aprehendida cuando es reconocida por un marco de congniscibilidad que la construya digna, incluso digna de que su muerte sea llorada, y cabe agregar digna de sepultura y, por lo tanto, de epitafio, de escritura que inscriba esa vida en el relato del «nosotros», en la memoria. Las vidas no aprehendidas por

los marcos del reconocimiento resultan carentes de cuidado, que son producidos de manera diferenciada por las normas, las instituciones y el lenguaje. Las vidas no dignas permanecen simbolizadas en el otro que se considera afuera del yo, y esto no quiere decir invisibilidad, sino una inclusión excluyente que permite encuadrar esos cuerpos, esos deseos y biografías como restos desperdiciables de humanidad; cuerpos que pueden ser desaparecidos porque no importan dentro de las lógicas de valoración en función de un régimen de verdad ligado a determinados esquemas de mercado.

Los marcos de entendimiento condicionan una escala de valores y una concepción del mundo que hace creíble y aceptable como «natural» el orden instituido. En esta línea es importante hacer una lectura de *El reparto de lo sensible* (2009), de Jacques Rancière,[18] porque la dimensión estética cobra relevancia por su participación en la formulación política de las vidas posibles y las dañables. La división (o reparto) de lo sensible es:

> El sistema de evidencias sensibles que pone al descubierto al mismo tiempo la existencia de un común y las delimitaciones que definen sus lugares y partes respectivas. Una división de lo sensible fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participar y unos y otros

> participan en esa división […] La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad. (Rancière, 2009: 9).

Esta distribución asimétrica y situada se formula en la política como el lugar donde se disputan los ensamblajes de los marcos que permiten decir la experiencia, los regímenes de visibilidad, la naturalización de un sistema y de la prioridad de unos bagajes históricos sobre otros. Sin embargo, como apunta Rossana Reguillo (2010), para que opere esta diferencia es necesario que el diferente sea consciente de su condición y tenga la competencia de autorrepresentarse en el proceso de la interacción cultural. La antropóloga mexicana introduce así el término de la «politicidad» (una suerte de amalgama entre política y posibilidad), para develar la aparente «ausencia de conflicto» que instala el poder instituyente a través de la invisibilidad que instala el sentido común como norma dominante para configurar lo real.

Restituir «politicidad» implica volver visible no sólo la dimensión relacional de la diferencia, sino en el otro extremo hacer-ver y hacer-saber la desdibujada relación que dispone la exclusión del otro implicado:

> convertido en objeto pasivo del poder de institución (es decir de control y de

> dominio) y de nominación (su dimensión simbólica). Una mirada otra capaz de desmontar una representación, una «doxa» montadas sobre una supuesta ética universal, capaz de restituir la crítica reflexiva sobre el orden, la realidad, el mundo. (Reguillo, 2010: 18).

Si bien el documental asume en el registro de la imagen «real» el índice de «eso estuvo ahí, pasó y es verídico», no podemos pretender que no haya un planteamiento interpretativo de eso que se enmarca. De los Ríos y Donoso (2014) recuperan de Stella Bruzzi uno de los ejes más relevantes para leer las potencias del arte audiovisual como documento que se pone en juego en una discusión precisa:

> el documental jamás será la realidad, pero tampoco invalidará esa realidad al ser representacional. Según Bruzzi, «el documental es una dialéctica entre aspiración y potencial; una negociación por un lado entre la realidad y la imagen, y por otro, entre la interpretación y la inclinación del director». (De los Ríos y Donoso, 2014: 47).

Es en la tensión entre imagen e interpretación (aquí también participan, hay que decirlo: el montaje, la difusión y la distribución), donde se fraguan las tomas de decisión para construir una propuesta de intervención estética en el ordenamiento instituido. En esta línea Paulina Sánchez y su equipo logran descolocar esos marcos y justamente exponer cómo desde el Hotel se ejercen relaciones asimétricas de poder.

En *Hotel de paso* cada uno de los testimonios permite develar distintas dimensiones del funcionamiento de lo frontera como dispositivo de subjetivación ante el cual mantienen una convivencia diaria. Y esto es porque la experiencia de la frontera no queda encapsulada en el espacio preciso y único cuando cruzaron la garita al ser deportados o cuando brincaron el muro diez, veinte o hasta treinta años atrás, sino que prolifera. Los testimonios[19] y las vidas cotidianas hablan de una frontera antropomórfica en el sentido que construye su vigencia social, económica y política sólo cuando se materializa en estos cuerpos y en lo que ellos nos pueden decir.

5. Arquitectónica *Border*: vidas atravesadas.

La propuesta estética que presenta el espacio se plantea con una iluminación de claro-oscuro y un ritmo pausado que remite a los tiempos muertos de espera en las vidas de los huéspedes. Son insistentes las tomas que se desplazan, sin orden preciso, y dan de esta manera una percepción laberíntica del lugar. El cuerpo del Hotel se conforma por sus pasillos descarapelados o recién pintados, los cuartos pequeños o galerones donde duermen, las escaleras, los baños comunes y la improvisada

cocina; así también espacios de transición entre el afuera y el adentro, como la puerta de ingreso custodiada por los mismos migrantes que colaboran allí, o los portales como ese espacio intermedio donde conectan con la vida de la calle. La cámara transita despacio, y presenta a veces imágenes sostenidas, casi como fotografías fijas, por el paisaje interno del Hotel, lo que genera proximidad entre espectador y la imagen o los personajes. El lente repara en letreros sobre cartulinas que señalan las normas del lugar o algunas advertencias como «No visites Arizona».

Por otro lado, el Hotel se singulariza como personaje mediante los cambios en diferentes momentos del día y en distintas épocas del año. Esto último se identifica con leyendas que sitúan el Hotel en momentos singulares. Por ejemplo: «Azotea. Hotel del Migrante. Verano. 33º C. 6:00 am». Es relevante la indicación de las temperaturas extremas para colocar así las vidas y testimonios en condiciones específicas. Estos testimonios están imbricados con el espacio sin el cual no se puede intentar representar y enmarcar la experiencia. (Imagen 2)

Imagen 2



Hotel de paso. Pasillo interior de la Zona 1.

La narrativa, si bien está delimitada en un arco temporal de un año, no plantea necesariamente un desarrollo lineal ni conclusivo, aunque sí permite dar cuenta de procesos temporales tanto en el inmueble como en algunos de los personajes. La historia se monta sobre heterogéneos y breves testimonios de doce migrantes, montados de manera discontinua pero no inconexa. Estas narraciones articulan las diversas vivencias cotidianas en el Hotel donde habitan un espacio que genera complejas experiencias de (des)alojo.[20]

Es importante señalar que en el documental no son incluidas de

manera explícita ni las opiniones de expertos ni las explicaciones de los directores de la organización Ángeles sin Frontera. En este sentido nos interesa abordar sólo tres líneas narrativas: la de Juan, Chávez y El Flaco, porque en ellos se encarna con mayor claridad el dispositivo arquitectónico a partir de las subjetivaciones que se configuran en sus vivencias. El Hotel se plantea como lugar de encierro y castigo que asume una densidad relevante para lo que buscamos comentar.

Los personajes, como el espacio, se presentan con leyendas concisas que indican datos muy concretos relacionados con sus experiencias migratorias y que permiten enmarcar la situación que viven. Juan, por ejemplo, fue deportado después de haber vivido 35 años en el Valle de San Fernando. Es a partir de su testimonio como sabemos que estuvo en prisión en Estados Unidos y que aquella experiencia le permite encontrar semejanzas entre el Hotel y los dispositivos de encierro:

> Vivir en este Hotel, las cosas que yo hago. Y que muchos de nosotros hacemos… es injusto para mí. La prisión está mejor que aquí. Y yo ya no lo aguanto, pero es una de las cosas que… o me quedo aquí o me quedo en la calle.
>
> Do I like it? No. Do I like wake up next to another men? No. Do I like going to the showers with other guys? No. I like going to the restroom when everybody

> is looking at me? No. I did it in prison, I do it here. I hate it, but is something I have to go thru.

Es importante recordar la relación de subjetivación entre dispositivo y sujeto desarrollada por Giorgio Agamben en «¿Qué es un dispositivo?» (2006), a partir de sus lecturas de Michel Foucault. Señala que el dispositivo siempre tiene una función concreta y siempre se inscribe en relaciones de poder-saber. Esta relación se sostiene y se hace visible por los conflictos que genera, ya que actúa como motor interno en el corazón de las relaciones y en los mecanismos del juego de poder. Registrar esta dinámica devela la mecánica del aparato, es decir, los modos de gestionar y administrar el comportamiento. Sin embargo, los dispositivos de poder no se imponen de forma armoniosa, siempre hay una resistencia, que no necesariamente es irruptora, y que desarticula el dispositivo, sino que genera fricción social; es justo ahí donde el documental centra su atención. Es decir, en la articulación de discursos, reglas y la arquitectura del Hotel en conflicto con los procesos singulares de cada uno de sus huéspedes.

Quizás uno de los momentos culminantes en este sentido sea el testimonio de El Flaco, deportado de Arizona la noche que nació su segundo hijo. Hace más de cuatro años colabora con la

organización en la administración del Hotel. Esta conversación tiene un sesgo de denuncia, confidencialidad e interpelación muy singular; se da, no en el Hotel, sino en el Parque del Mariachi, a unas cuadras de distancia.

> Yo te comenté que cada vez estaba aquí la situación, las cosas, la situación… Mira son cosas muy feas que… la verdad, no es por miedo sino porque… yo no he dicho nada porque en verdad no tenemos otro lugar a donde irnos. Nos... ahora sí que nos obligan a estar ahí. No tenemos otra opción de vida. Y es por eso que muchas veces nos quedamos callados. Ahí el único interés para ellos es el dinero, el dinero, el dinero que esté generando el migrante después de los tres días [que] esté con nosotros. Si no quiere ir, pues órale a la calle. Y hay mucha gente que ocupa más de tres días y, y, lo quieren obligar a que vaya a botear, a trabajar con ellos… a hacer que pues, que no esté preparado ni físicamente ni emocionalmente porque no es tan fácil. Otra de las cosas es el Hotel, el otro albergue que tenemos. Cualquier cosa que tú hagas mala, según ellos, te mandan para acá para el Cinco. Acá en el Cinco hay personas que usan heroína, los sexoservidores, los que ayudan ahí, hay mujeres, hay niños, hay familias enteras aquí en el Cinco […] Cobran diez pesos ahí […] Se supone que un albergue es temporal mientras tú te alivianas, tú buscas para que vuelvas a empezar. Pero aquí te detienen para que les sirvas a ellos o te hunden en lo más gacho. En los más gacho, Pau, créeme. Te voy a llevar al Cinco para que lo conozcan y vean lo que te estoy diciendo. Te lo voy a comprobar. Yo no sé si me vaya a regresar o vaya a seguir aquí. Pero tengo que hacer algo ya, se me está pasando el tiempo y… si sigo aquí o termino muerto o termino en la calle como los demás. Y no, no quiero eso así. Yo quiero volver a ver a mis hijos.

Si bien esto permite el funcionamiento y permanencia de la

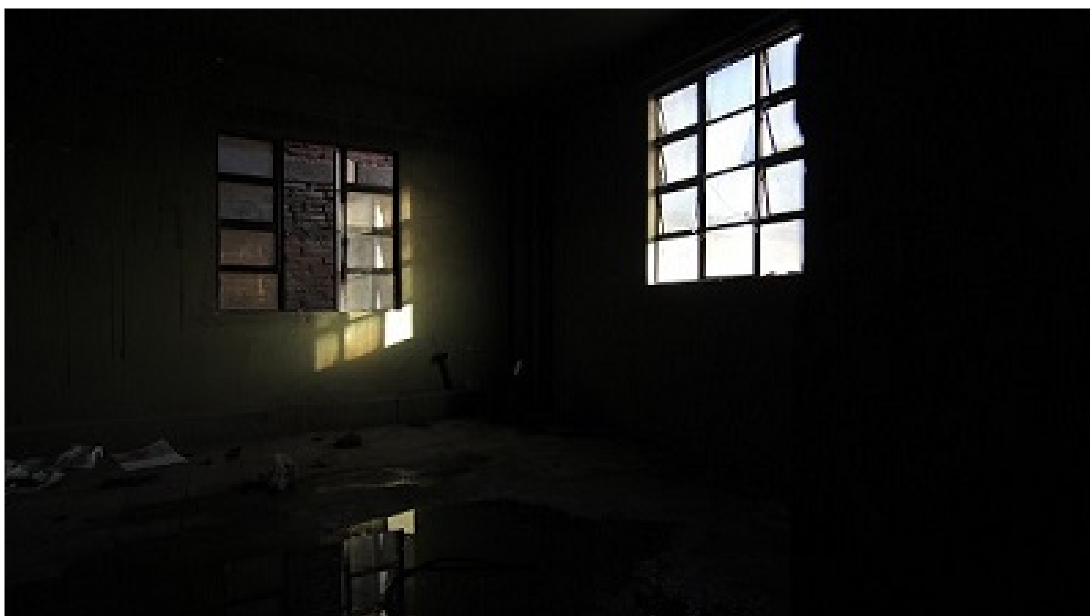
empresa, los trabajadores no participan en ningún momento en las decisiones de la organización, aun cuando muchos de ellos llevan ahí años. Y tampoco hay una regulación laboral que proteja sus derechos como trabajadores. Esto, en suma, tampoco les permite salir de las zonas de precariedad por las que transitan en el Hotel.

En el Hotel del Migrante la violación de alguna de las reglas de comportamiento estipuladas se castiga y tiene como consecuencia la caída de la persona a otras zonas del Hotel donde hay menos beneficios. A quienes erran se les llama «ángeles caídos». Así, conforme van cayendo transitan por secciones donde van teniendo menos acceso a: luz, agua, baño, comida, camas, seguridad. En suma, pierden sus derechos dentro de la organización, pero no son expulsados de ella. Un migrante puede pasar de la Zona 1 a «el Cinco», según su comportamiento o de los recursos económicos que genere para el Hotel. Éste es el caso de Chávez, un migrante deportado en 2011. En un inicio trabaja como *car wash* para el Hotel, hasta que por romper las reglas (pelearse con otro huésped) termina habitando el Cinco. En este sentido, algunos de ellos nunca dejan de estar dentro del espacio, a menos que logren retomar su viaje ya sea al intentar de nuevo el cruce hacia el otro lado o

partir a otros destinos. Pero son muchos (a decir de la realizadora) los que se quedan en situación de calle.

Se le llamó el Cinco a un Hotel de los años cincuenta, abandonado en obra negra y también ubicado en la zona roja del centro de Mexicali. En este espacio no había luz, tampoco agua corriente, baños ni camas, y faltaban puertas y ventanas. Ante la carencia de sanitarios, algunos de los cuartos eran destinados en exclusiva para defecar, lo que generó condiciones insalubres. Otros cuartos se convirtieron en picaderos (zonas donde la gente se inyecta heroína y consumen otras sustancias). Era un espacio insalubre y de hacinamiento que tuvo que ser clausurado. Ángeles sin Fronteras lo adquirió en 2013 y durante su periodo de operatividad el Cinco se convirtió en la quinta zona de refugio habilitada para alojar también a indigentes, travestis y adictos. La administración cobraba diez pesos la noche.

Imagen 3



Hotel de paso. Pasillo interior del Cinco.

El Cinco configura lo que, para el filósofo italiano, Giorgio Agamben, se califica como «nuda vida». Este modo de vida está en medio de la biopolítica del poder, donde «la politización de la nuda vida como tal, constituye el acontecimiento decisivo de la modernidad» (Agamben, 1998: 13). Y esto es porque el poder se corporiza justamente donde genera abandonos, marginalidades, configuraciones de modos de vida permitidos, legítimos y otros dispuestos a la vulnerabilidad. Es decir, la vida nuda se produce como contraparte para delimitar la vida digna, la que configura la *polis*. En este sentido no se trata de una exclusión absoluta, ni una invisibilidad total, sin marginalidades incluidas y necesarias para el funcionamiento del ejercicio del

poder, cuando se entiende no como represión sino como creación de modos de vida y tipos de cuerpos.

En relación con lo anterior la trayectoria de Chávez, originario de Durango, quien vivió en East L. A. desde 1972 hasta que fue deportado en 2011, representa el paradigma del «ángel caído» (otro modo de nombrar la nuda vida) en la estructura hospitalaria. Chávez establece una relación de amor-odio con Tamai, a quien a veces llama «mi líder» y en otros momentos maldice por el castigo y la expulsión de la que ha sido víctima.

La arquitectónica de los inmuebles (el Hotel y el Cinco) componen un dispositivo clasificatorio para sus huéspedes y, en este sentido, funciona bajo los mismos parámetros que el dispositivo «borde». La noción de «borde» es acuñada por Sandro Mezzadra y Brett Neilson en *Border as Method or the Multiplication of Labour* (2015).[21] El borde se piensa como metodología multiplicable en el ordenamiento del capitalismo neoliberal ante la innegable proliferación de las delimitaciones. Mezzadra y Neilson piensan el reforzamiento y despliegue de los límites como un dispositivo íntimamente vinculado a nuevas disposiciones de precaridad y multiplicación laboral. Donde justamente el borde permite una metodología de gestión,

producción y configuración de cuerpos des-en-marcados por el régimen financiero; es decir, cuerpos incluidos desde la exclusión. Por otro lado, la proliferación de los bordes tiene que ver con prácticas sociales cotidianas que remiten en mayor o menor medida a las dinámicas de la membresía, el *check point*, la vigilancia. Con esto nos referimos a la aparente oposición afuera-dentro ante la cual siempre transitamos el riesgo (por breve que sea) de justamente habitar el guión, o lo que se puede pensar también como la liminalidad que se retomará hacia el final del texto.

En el Hotel se practican dos dimensiones que regulan su funcionamiento del borde. Primero, el castigo como principio rector de la administración de los espacios y la clasificación de las vidas, que general exclusiones incluyentes en escenarios de estado de excepción practicadas de manera sistemática y regulada, y que justo es en este ejercicio donde se materializa el funcionamiento del poder soberano, como veremos más adelante.

La otra dimensión tiene que ver con la economía y la multiplicación laboral precaria ya mencionada a partir del testimonio del Flaco. En este tema, una vez más, el documental

evita las voces autorizadas que pueden explicar las necesidades de la organización, desde el punto de vista de la empresa humanitaria, y decide sacar de cuadro la voz legitimada para situar en el foco del lente otras miradas que provienen del margen e interpretan el Hotel como un lugar de esclavitud y de captación de recursos. Más allá de hallar en estos testimonios una verdad, y por ello dilapidar rotundamente el funcionamiento del Hotel, lo que genera es la tensión entre dispositivos y subjetividades, así como de la heterogeneidad y complejidad de experiencias migratorias en condición de excepcionalidad. Hay que recordar que éste es un documental que deposita una de sus apuestas más relevantes en la voz del otro y la capacidad de ese otro de realizar una autopuesta en escena, a partir de una lectura crítica a los regímenes de hospitalidad.

6. Hospitalidad y soberanía: caudillismo humanitario

La palabra «caudillo» viene del latín «*capitellus*» que significa cabeza pequeña. «Caudillismo»[22] se refiere al liderazgo de una causa o movimiento basado en una figura central, fuerte, carismática a la que incluso se le adjudican características

mesiánicas: el salvador, el representante. Por lo general, la estructura que se desprende a partir del caudillo es vertical y unidireccional en la interacción establecida entre el líder y «las masas» sobre las que tiene una influencia decisiva.

En el contexto contemporáneo, la violencia que en México se presenta en su dimensión «bio/necro-política», sucede con especial recrudecimiento por el estatus de precaridad al que están sujetos los migrantes sin documentos y los deportados. En tal escenario el «caudillo humanitario», es quien asume la representación del otro en la esfera pública; toma la tarea de defender a los considerados «sin-voz» e interactúa, de diversas maneras, frente a las tecnologías de gubernamentalidad que administran la vida y la muerte en el complejo escenario de la migración. El caudillo humanitario también encarna un poder moral que en ocasiones le permite intervenir en la agenda política. Desde la formulación de Pierre Bourdieu, este modo peculiar de caudillo tiene poder de hablar y de hablar por otros, y hace uso de su capital simbólico y social para así negociar con el Estado o retarlo.[23]

Hotel de paso aborda la figura de Sergio Tamai, la cabeza de la organización Ángeles sin Fronteras, desde esta nueva

adaptación del caudillismo que se configura en el marco de los derechos humanos como un nuevo filtro que a veces posibilita la lucha social y otras no, pero que presenta delicadas complejidades que el documental consigue poner sobre la mesa. La figura del «poder soberano» en contextos de excepcionalidad, en el sentido que lo precisa Giorgio Agamben en *Homo sacer* (1998), plantea la relación entre soberano, vida nuda y estado de excepción. Y señala que el poder soberano ejerce su dominio desde un planteamiento paradójico: la flexibilidad de estar fuera de la ley y, al mismo tiempo, ejercerla de manera vertical al decidir sobre los demás en un espacio acotado bajo su jurisdicción. Y más aún, el funcionamiento del poder soberano es inapelable. Sus decisiones en casos extremos tienen la fuerza de elegir quién vive y quién muere o de imponer muertes políticas, esto es, cuerpos que caen fuera del reconocimiento de que allí hay una vida digna y, por lo tanto, pueden ser sacrificada, «basurizable», sin que por ello se aplique una sanción jurídica.

El poder que Tamai ejerce puede ser leído desde la figura del soberano, ya que regula, desde el orden toponímico que el Hotel dispone, los modos de vida que allí se fraguan, así como la designación de los lugares que cada persona debe y puede

ocupar en la industria hospitalaria. De muchas maneras es un poder ubicuo, porque no necesariamente sólo lo realiza de manera directa Tamai, sino que también se construye a partir de su dimensión tentacular y reproductiva; es decir, los alcances de la máquina, de la que el soberano es parte rectora, se reproducen en las prácticas cotidianas.

Tamai sólo aparece en tres escenas a lo largo del documental, y en ellas nunca entra a cuadro para dar su opinión sobre la situación de los migrantes en Mexicali frente a la cámara. En otras palabras, Tamai es el único personaje que no conversa con la realizadora; en este sentido, hay un tratamiento distante de su figura a lo largo del documental. Se puede decir, entonces, que de forma deliberada la película desplaza la autoridad enunciativa del director para colocar en su lugar la diversidad de voces de los migrantes en el centro del relato fílmico. No obstante, esta descolocación de la figura de Tamai no intenta desdibujar en ningún momento la influencia del poder soberano. Las escenas en que sí aparece el director están limitadas a las dos celebraciones de fin de año que enmarcan la anécdota de todo el documental. En estos momentos específicos desempeña el rol de «líder carismático» frente a los migrantes y voluntarios: al enunciar un discurso, como en la

escena ya comentada más arriba, o al saludar a los presentes al mismo tiempo que les ofrece consejos optimistas respecto a sus vidas o bromea y baila con alguna de las muchachas. Cuando Tamai aparece en escena, las relaciones se verticalizan: predomina su voz de mando y los demás asienten y acatan; controla el momento y se ubica en una posición central.

La otra escena donde aparece Tamai es en los portales del Hotel, cuando un chico migrante llega de Tecate a Mexicali en bicicleta, un trayecto de 132 km, un aproximado de ocho horas de viaje. La ruta implica subir una pendiente de más de 1 700 m y luego un descenso de 1 266 m, atravesando La Rumorosa, una peligrosa zona de curvas. Tamai entroniza la heroicidad del muchacho y lo pone como ejemplo frente a los demás, que observan lo que pasa; ordena que lo atiendan, que le den de comer y le proporcionen una cama. El joven comenta, a manera de queja, que lo habían puesto en la Zona 2. Tamai corrige aquella acción y manda que se haga como él dice. Más allá de si el joven merece ser tratado como un héroe, si es o no un ejemplo a seguir, lo remarcable de la escena es la manera como la cámara sigue con distancia a Tamai y puede, entonces, enmarcar la manera como orbitan los demás personajes en función del gobierno del soberano y del modo en que designa

«Es un héroe», y fortalece así la relevancia del discurso épico en la migración.

En este sentido hay que mencionar el poder de nombrar al otro, ya sea un héroe o un ángel caído; estar en la gracia del gran padre o caer de ella es fundamental, porque ahí reside uno de los poderes del soberano: configurar y dar sentido a la vida de los subordinados. La presencia del poder soberano es, por lo tanto, mucho más palpable mediante los testimonios de los migrantes y las prácticas cotidianas que dan cuenta de su presencia. Por ejemplo, a partir de las reglas que se deben seguir y los castigos que son infligidos a los que se portan mal.

Hotel de Paso coloca en el centro de la construcción de la narrativa audiovisual, las complejas relaciones de alteridad que presenta la hospitalidad en el contexto específico de este albergue. La propuesta de Paulina Sánchez no desestima el importante trabajo de acogida que las organizaciones civiles generan. No obstante, coloca en primer plano una mirada urgente para desmontar los «regímenes escópicos», para cuestionar cómo, desde estos dispositivos, se reproducen modos de administración de vida en las que las personas migrantes están sujetas a condiciones precarias.

El texto del escritor florentino cuenta el viaje de Dante por los círculos del Infierno al Paraíso, gracias a la guía de Virgilio y, al final, a la luz salvadora de Beatriz. Por el contrario, el viaje que recorre la mirada del documental por las «zonas» del organigrama que estructura la administración del Hotel, es guiada por los testimonios de los migrantes y, a diferencia de la *Divina comedia*, aquí no se encuentra cabida a la redención, como ya habíamos dicho. En el documental el Hotel se devela más bien como un circuito en una suerte de purgatorio-infierno, una diferente versión del dispositivo de gestión de vida y, por ello, del ejercicio del poder soberano, y cuestiona así los límites y alcances de la hospitalidad.

En *De la hospitalidad* (Jacques Derrida y Anne Dufourmantelle, 2008), el filósofo argelino propone en primer lugar una mirada radical de la palabra. La raíz etimológica de «hospitalidad», «*hostis*», indica enemigo y, a su vez, extranjero; de aquí se derivan palabras como «hostilidad», «hotel» y «hospital». Para el filósofo argelino la relación hostilidad-hospitalidad reside en el corazón de la alteridad entre el yo y el otro, el forastero y el anfitrión. Una alteridad que resulta irreductible y que sólo emerge en escenarios de *hostis*. Esta relación, en gran medida parece que no se da sino en el territorio que se asume como el

hogar propio, (la patria, la nación, la propiedad privada, la comunidad cerrada). Así, precisa Derrida, la nación, por ejemplo, no reside en asumir con respecto al otro una relación igualitaria, sino justamente una desde la diferencia, a partir de la cual el yo se configura en la medida que se abre (condicionadamente) y se relaciona (incluso desde posturas tan violentas como la xenofobia) con el extranjero. La apertura al otro es todo menos serena, puesto que la presencia del foráneo cuestiona al yo, al padre, a la autoridad, al logos.

El hotel, según Derrida, es un espacio donde colisiona esta interacción entre la acogida y el cuidado del otro junto con una serie de condicionamientos concretos, en este caso administrados por un servicio de (pre)caridad. Sin embargo, como ya se ha comentado, esta caridad también genera dispositivos de sujeción, control, clasificación y hasta de lucro.

Derrida, para cuestionar las prácticas de la hospitalidad contrapone la única opción de lo que sería una relación ética de la hospitalidad, que no es aquella impulsada por el amor, la caridad, sino la que se da a partir del desmontaje del anfitrión en su relación con el huésped, en la casa propia que se redimensiona con la presencia del extranjero.

En este sentido, ubicar el lente desde el otro, el huésped, el cautivo, o incluso el rehén impone una significación distinta del yo y, en consecuencia, una desnaturalización de la legitimidad del lugar del yo frente al foráneo. Cuando el yo, el centro que enuncia la autoridad, no sólo abre la puerta de su casa sino que expone su identidad al ingreso del extranjero, entonces practica una hospitalidad incondicional (polo opuesto que Derrida desarrolla para generar extrañamiento a la práctica que tenemos de la hospitalidad), y no la que está sujeta al derecho, a la fiscalización policial, que subordina y condiciona al foráneo con las primeras preguntas: ¿cómo te llamas?, ¿quién eres?, ¿a qué vienes? Y más aún al contestar estas preguntas en una lengua, una normativa que es ajena. Señala Derrida que éste es el primer acto de violencia. Queda entonces pensar cómo establecer la indagación del otro sin que ésta lo condicione de entrada a la figura del sospechoso y, más aún, del criminal cuando la migración justamente queda cifrada en políticas policiales a partir de 1994 y recrudecidas en 2001. Y es aquí donde la figura del rehén sirve para cuestionar la soberanía del sujeto autorizado frente al extranjero, y plantear la postura ética que reconozca en la pregunta el auto cuestionamiento.

La hospitalidad absoluta exige que yo abra mi casa y que dé no sólo al

> extranjero sino al otro absoluto, desconocido, anónimo, y que le dé lugar, lo deje venir, lo deje llegar, tener lugar en el lugar que le ofrezco, sin pedirle reciprocidad […] ni siquiera su nombre. La ley de la hospitalidad absoluta ordena romper con la hospitalidad de derecho, con la ley o la justicia como derecho […] no que la condene o se le oponga, por el contrario puede introducirla y mantenerla en un movimiento incesante de progreso; pero le es tan extrañamente heterogénea como la justicia es heterogénea al derecho del que es sin embargo tan próxima y en verdad indisociable. (Derrida, 2008:31).

En este sentido, sigo a Ana Paula Penschazadeh, quien puntualiza en su artículo «Desafíos políticos de la hospitalidad» que:

> la pregunta sobre el extranjero para Derrida [es la] pregunta por excelencia [ya] que fuerza a interrogarse sobre el propio lugar y los fundamentos de la identidad. El Extranjero/extraño (*xénos*/*héteros*) entraña cuestiones centrales para la fundamentación del ser de lo social en tiempo y espacio: es la singularidad inapropiable que debe ser recibida y a su vez expulsada, para figurar una frontera y un límite. Pero esto supone la imposibilidad de marcar una frontera tranquilizadora entre el adentro y el afuera, entre el extraño y el extranjero. Este carácter camaleónico de toda hospitalidad digna de este hombre, y, por supuesto, también de la alergia soberana y la hostilidad que la exposición a éste necesariamente despierta. (Penschazadeh, 2012: 41).

En el contexto contemporáneo, hablar de «hospitalidad» exige hacer alusión al territorio privatizado y configurado en los discursos geopolíticos de los Estado-naciones y su relación con los procesos identitarios que simbolizan la pertenencia a una

nación. Me refiero aquí a los ejercicios subjetivos de identificación que suponen la membresía de la ciudadanía (ya sean ciudadanías con todo goce de derechos como ciudadanías precarizadas) y que están en función a los trazos de las fronteras que establecen la relación entre el adentro y el afuera, el ciudadano y el forastero, el sujeto legítimo y el clandestino, el normal y el anómalo. Aunque resulte tal vez paradójico en el contexto del capitalismo neoliberal y en el escenario de la globalización, la función de los bordes cobra una relevancia importante. El borde como el confín último donde se defiende la simbolización del yo y su equipamiento simbólico: cultura, referentes de sentido, lengua, espacios. Pero también es el dispositivo que permite controlar relaciones diferenciadas social y políticamente. A pesar de que habitamos naciones dirigidas de manera empresarial por capitales transnacionales y, en cierta medida, desterritorializados, y por el Estado, se instala en la cotidianidad y la subjetividad la «borderización» de la vida y los cuerpos, que se sostiene por el discurso de la seguridad y la amenaza del otro.

Constantemente cruzamos diversos tipos de *check points*, y nos identificamos ante los dispositivos de seguridad que de entrada nos posicionan en el lugar del enemigo, de la sospechosa, y que

naturalizan no sólo el constante cruce del afuera y el adentro, sino el peligro de quedar marginada o marginado si perdemos el documento que registra nuestro nombre en la membresía. El riesgo de esta práctica es que instituye en los modos de vida la privatización del tránsito, por un lado, y por el otro, la dimensión de la vida hospitalaria que se practica como dispositivo de subjetivación, es decir, desde el condicionamiento del otro en función de su precaridad. Es así como resulta una identidad frente a la autoridad ante la que está subordinada a responder en una lógica de oposición con el otro, y no solamente de oposición, sino más aún, sobre la sospecha del otro.

Desde la hospitalidad incondicional derridiana resulta relevante atender que la inclusión del invitado se genera en el reconocimiento de una exclusión, que esa persona viene de un afuera, pero que no por ello de un condicionamiento del otro a la soberanía del yo. No obstante, la in(ex)clusión debe ser considerada en los términos de Butler, primero desde los dispositivos y los discursos que constituyen en funcionamiento del límite, la frontera, y así, de la configuración diferenciada del otro, ya sea el extranjero, el invitado, el enemigo, el extraño, etcétera. Esta configuración en términos simbólicos implica

necesariamente pensar en las normas, regímenes e instituciones que generan las condiciones de vida y se convierten en parte del equipamiento de quien al iniciar el viaje ya lleva un bagaje social inscrito en el cuerpo.

En pocas palabras, la figura que Tamai representa, desde la noción de poder soberano, es aprehensible a partir del carácter tentacular del dispositivo de la hospitalidad condicionada y de las interpelaciones que los migrantes construyen y cuestionan es sus testimonios.

7. Subjetividades en emergencia

Si bien la subjetividad de las personas deportadas y los migrantes que habitan en alguna de las «zonas» del Hotel se encuentra cifrada en gran medida por el castigo, la victimización, la criminalidad y la precaridad, *Hotel de paso* no presenta a sus personajes vaciados de sentido, sino como sujetos en un ejercicio de sobrevivencia que los construye en su singularidad. Los personajes, a través del lente de la cámara, testimonian una realidad contradictoria en la que no caben las explicaciones dicotómicas ni maniqueas respecto a la ayuda humanitaria y las contradicciones de la hospitalidad

condicionada. Asimismo es importante señalar que los testimonios tampoco son un relato unitario y coherente o lineal. Son enunciaciones que también dan cuenta de sus propias contradicciones como sujetos en situaciones de liminalidad.

El discurso estético de *Hotel de paso* nos enfrenta a la liminalidad como lugar de la experiencia subjetiva. El testimonio no se urde sólo a partir de la miseria y el sufrimiento de las víctimas, sino también de sus deseos, frustración, anécdotas cotidianas, tácticas de sobrevivencia y las capacidades de crítica que los sujetos tienen frente a la situación que están viviendo. Los personajes del documental no están encuadrados desde una posición de completa indefensión y silenciamiento, aun cuando sus condiciones de vida sean precarias esto no los convierte en sujetos carentes de producción de sentido.

Los testimonios de Enoc, un joven de Honduras que estuvo detenido en Estados Unidos en un centro de menores migrantes hasta que cumplió la mayoría de edad, momento cuando fue deportado; y del Nica, un chico originario de Nicaragua, habitante del Hotel durante más de dos años en la Zona 2, plantean dos versiones del relato migratorio. Ambos trabajan de lavacoches afuera del Hotel y es ahí donde toman lugar sus

participaciones en el documental. En Enoc está presente el relato de la peripecia, al hacer alusión a los asaltos, los peligros, el hambre y el arrepentimiento; el Nica, en cambio, enuncia el relato del éxito: «Si tú te propones algo, estés donde estés lo vas a lograr […] te va a costar, pero lo vas a lograr». Ambos deciden regresar a Centroamérica con Víctor, un hombre que viaja en busca de su hija de quince años desaparecida. Los motivos y trayectorias de cada uno plantean las diversas complejidades que componen el irreductible escenario de la migración en tránsito, atravesado en algunos casos por los deseos de triunfar, tener dinero (una suerte de actualización del discurso del «sueño americano»), salir de la pobreza y la violencia. Y en otros casos la movilización que impone en las familias la búsqueda de un pariente desaparecido. Estas divergencias en muchas dimensiones colisionan y se coalicionan en la ruta para generar grupos en los cuales apoyarse.

Al ser la familia una de las instituciones más trastocadas con los procesos de la mudanza en condiciones de precaridad, es importante dar cuenta de estas otras familiaridades que se configuran entre comunes. Así, Juan lo expresa mientras la imagen muestra a un compañero cortándole el cabello:

> I don’t have really like a family. I don’t talk to my brothers, I don’t talk to my sisters because I don’t want them to know that I am struggling. Ya cuando I have my house, my cars, my life set, I’ll call them. Until then they do not need I am here […] I have a couple of homies, está Placencia, está Sergio.

El fracaso en el proyecto del ascenso social y económico produce vergüenza y arrepentimiento, algunas veces hasta culpa. Y esta situación de liminalidad provoca una suerte de interregno en donde la autopuesta en escena permite la producción discursiva en la que se pone en juego todo.

Sergio nació en Guanajuato, pero desde los doce años había vivido en Estados Unidos hasta, que fue deportado en la frontera. Tiene tres hijos. Muestra a la cámara la cama que ocupa desde que llegó al Hotel porque no tiene dinero para pagarse una renta y no quiere estar en la calle, así que colabora en el funcionamiento del espacio. La estancia en el Hotel activa en él una recapitulación de su vida que parte de la duda:

> Cuando yo salí removido de Estados Unidos se me hizo muy difícil adaptarme acá de este lado de México […] mi vida allá era más diferente que de este lado […], me hice más violento allá, me gustaban las emociones fuertes […] Ahora le doy gracias a Dios que pues estoy fuera […] No sé qué pensar ahorita, no sé qué pensar, si volver a regresar, si quiero tratar de cambiar […] Yo era una persona muy agresiva, yo no quiero volver a prisión.

Los anteriores testimonios presentan la pluralidad de

singularidades que habitan el lugar, pero son los personajes de Chávez y el Flaco los que enmarcan esa heterogeneidad dentro de la institucionalidad hospitalaria. Esto es porque sus discursos plantean una perspectiva respecto a las relaciones paradójicas que se colocan en el centro mismo de la institución y el poder soberano que encarna Tamai. En este sentido es importante retomar el momento de quiebre cuando el Flaco denuncia de manera lúcida las lógicas de producción económica del albergue: «No tenemos otra opción de vida […] nos obligan a estar ahí. Y por eso muchas veces nos quedamos callados».

La figura del Flaco representa una posición intermedia, quizás ambigua, con respecto a las posiciones antagónicas (si es que es posible reducirlo de esta manera), que se establecen entre migrantes/deportados y los prestadores del servicio asistencial. Habla desde la subjetividad del migrante precarizado y, a la vez, se apropia del capital que le ha dado trabajar en la organización, para entonces articular una crítica frente a la maquinaria hospitalaria y plantearse las opciones de vida que le quedan. El ejercicio es casi de auto-representación, sabiendo el lugar que ocupa en el proyecto del documental. Reconocer su posición de subalterno posibilita hasta cierta medida un distanciamiento de la situación y, por ende, una suerte de

agenciamiento que no sabemos si se concrete en una salida, pero que sí rompe el silencio del que habla.

Chávez enviste el rol del «ángel caído». Su deterioro se muestra casi de manera irreversible a lo largo del relato audiovisual. Sin embargo, su trayectoria permite, a la vez, visibilizar los marcos que generan la capacidad de dañabilidad que pone en práctica esta relación indisociable entre hospitalidad-hostilidad. Y es, tal vez, en este momento cuando *Hotel de paso* propone la lectura que consideramos interesante: el otro es audible en el sentido que su autopuesta en escena habla del yo: el dueño de casa, de la autoridad. Y con más precisión, de los dispositivos de poder. Es inevitable, entonces, la lectura del contexto en términos más complejos. El proyecto de Sánchez burla así el riesgo de caer en un esencialismo victimizante del otro, del migrante, el que cae en la indigencia, el explotado. Se centra en dar cuenta del funcionamiento de la maquinaria de «lo borde», sus prácticas de clasificación y precaridad. Y todavía más potente, un dispositivo que genera otros modos de depredación laboral y producción económica.

Para desarrollar el argumento anterior es pertinente comentar un contraste narrativo y espacial importante que ocurre en el

relato audiovisual. Se trata de los testimonios de dos indigentes (ambos con una historia de deportación), que no tienen contacto con el Hotel, viven en la calle a su «libre albedrío», como señala uno de ellos. Este es uno de los pocos momentos en que la acción se desplaza del espacio principal y realiza un recorrido nocturno, cámara en mano, por la ciudad siguiendo el ritmo del joven migrante que encabeza la escena.

Esta incursión en el afuera es guiada por un joven migrante «rapero» que va componiendo versos acordes con el desarrollo de la caminata. Se trata de una canción al gozo de los efectos de la mariguana, el disfrute del momento y la reivindicación de la diversión, en contra de las críticas o los riesgos que se puedan encontrar: que los lleven al «bote» por delincuentes o los atropelle un camión. Habla del calor y de lo difícil que es vivir como un «*homie*» en Mexicali.

Al final del recorrido encuentran otras miradas que ofrecen otro punto de vista sobre el Hotel como un lugar de cooptación de recursos económicos y donde se generan condiciones de «esclavitud». Estos dos indigentes prefieren la intemperie al encierro. Sin idealizar la calle como espacio de libertad, estas voces permiten posicionar otra perspectiva y otro modo de

sobrevivir a la pauperización. Tal vez decir que son vidas en resistencia sería demasiado reduccionista, pero sí colocan un modo de estar siendo con una dimensión importante de agencia en el sentido que toman una posición de independencia frente a la ayuda asistencial instituida.

De manera simultánea al ejercicio del poder, frente al cual interactúan y se configuran los personajes en tanto migrantes o deportados, el documental registra y monta en su discurso escenas cotidianas que tienen que ver con el cuidado entre compañeros huéspedes, pequeños actos de solidaridad, afecto e intimidad que surgen aún en espacios de mucha fragilidad y violencia: un corte de pelo con una navaja vieja; la preparación artesanal de la tinta para el nuevo tatuaje de un compañero; el cobijo temporal que los mayores dan a los menores de edad; la preparación de la comida y la oración antes de comer. Hay cierta camaradería que, si bien se sostiene con dificultad, son tácticas de sobrevivencia y de reivindicación de una singularidad precisa. En este sentido, Juan señala que: «Vivir es lo único que podemos hacer», y añade en inglés: «I survived. This place is not going to stop me».

Imagen 4



Hotel de paso. Escena cotidiana

También se configuran relaciones de una suerte de paternidad, como la que establecen Chávez y «el hijo» cuando han sido expulsados al Cinco, o como la que busca Estuardo con Plascencia. Estuardo es un jovencito de 16 años que huyó de su casa en Sayaxché, Guatemala, para buscar a su papá, quien había emigrado al norte. Plascencia es un hombre de Michoacán que a los quince años cruzó la frontera. Fue deportado y dejó once hijos en Estados Unidos. Frente a las bastardías, no sólo sanguíneas sino institucionales, generan lazos afectivos que permiten, aunque sea por un lapso breve, la sobrevivencia.

La interrogante que emerge del análisis tiene que ver con la del lugar del sujeto con posibilidades de movilizarse hacia una mejor posición social. Sin duda no todo es presencia lapidaria de la máquina hospitalaria o la industria migratoria, ni de los discursos del castigo; la culpa o el éxito heroico del migrante que triunfa en su épica. Mirarlo así sería ingenuo de nuestra parte. Lo que resulta necesario reconocer en el documental es al sujeto atravesado por estos discursos y dispositivos condicionantes, no necesariamente determinantes, de la subjetividad. Así, la narrativa audiovisual no presenta conclusiones derrotistas ni celebratorias. Aquí, las travesías subjetivas de los migrantes apuntan a señalar el entramado sociocultural y político de la migración actual y, en ese cruce, posibilitar la reflexión a partir de los testimonios.

8. A manera de coda

Consideramos que el documental señala al menos tres rutas de reflexión importantes que hay que enunciar y que pueden desarrollarse en el campo del arte y la política. La primera tiene que ver con la liminalidad como escenario de existencia; la segunda, con el rompimiento a los regímenes escópicos que

enmarcan al otro, la víctima y los cuestionamientos de la hospitalidad y el caudillismo humanitario, y la tercera está relacionada con la indagación de los alcances de la borderización de la vida a partir del dispositivo borde en contextos de Estados de seguridad.

Hacia el inicio de nuestro texto decíamos que *Hotel de paso* presenta subjetividades que emergen de/en la liminalidad y que éste es un concepto que primero se acuñó en el estudio de los «ritos de paso», analizados por Turner (1969). Si desarrollamos un poco más esta noción a partir del análisis del documental y lo que hemos señalado, encontramos una dimensión de lo liminal diferente. La situación de paso, de indeterminación y ambigüedad no está necesariamente acotada en una temporalidad precisa ni forma parte de un rito enmarcado en una estructura social de integración a la comunidad, sino que, de manera muy diferente, se trata de una liminalidad suspendida en la incertidumbre; hay que pensarla en el contexto de los regímenes de excepcionalidad como paradigmas de gubernamentalidad en escenarios sociales de precaridad. Analizar la borderización o experiencias de «fronteridad», como las llama Norma Iglesias (2014), permite pensar de otra manera los alcances del borde como órdenes del discurso y

dispositivo de regulación de las vidas en función de los regímenes económicos. La clasificatoria es cada vez más sofisticada y parece que su objetivo reside en moldear vidas vulnerables que, no por ello, dejan de producir alguna ganancia, en este caso específico, en el campo de la empresa humanitaria.

La apuesta política del proyecto artístico no reside en entronizar los testimonios de los migrantes y deportados como verdades absolutas, ni en hacer hablar a la víctima en su posición de sujeto puro, bueno y doliente. Estamos ante personajes con bagajes muy complejos y esto el documental no lo difumina. La ética política del documental se sitúa en el conflicto y los marcos que encuadran los regímenes escópicos y los regímenes de verdad. Es decir, los modos de ver y, por lo tanto, de leer el escenario de la hospitalidad, en el caso del Hotel del Migrante. Esto se consigue a partir del elemento testimonial, aunque es un testimonio que se cifra en estrecha relación con el dispositivo del Hotel y del poder soberano, por un lado; por el otro, es un testimonio también de lo cotidiano, de la vida íntima y «doméstica», lo que da mayor densidad a los personajes.

En la relación con el otro, el proyecto de largo aliento que

abraza *Hotel de paso* ha encontrado formas de continuar la conversación con los participantes migrantes que le dan cuerpo al documental. Durante la gira de Ambulante 2015, en las proyecciones que se realizaron en Mexicali y Ensenada, fueron invitados Juan y Chávez, dos de sus personajes principales, a participar en el comentario del documental frente a la audiencia. Hay un esfuerzo de la realizadora por continuar la conversación que el documental plantea y es así como resulta importante invitar a sus personajes a las presentaciones. De alguna manera, con estas participaciones el proyecto artístico desborda los límites de los soportes técnicos que utiliza (fotografía fija, documental) y entra poco a poco en el terreno del debate social.

El documental ha generado también incomodidad en el cuerpo directivo de la organización. El 8 de diciembre de 2016, en el marco del festival de Cine Migrante en la ciudad de Tijuana un grupo de personas, representantes de Ángeles sin Fronteras, intentaron interrumpir la proyección desestimando lo que ahí se presentaba; dijeron que podían dar una explicación del funcionamiento del Hotel.

El desafío del arte es justamente desmontar la doxa, en este

caso de la ayuda humanitaria y del lugar de la víctima, que se ha instalado casi intocable por el aura moral que los envuelve. La ética política de la estética audiovisual reside en desenmarcar lo instituido y develar «verdades que quemen» (recordando la cita anterior de Fernández Savater), más que verdades mayúsculas que iluminen. Se trata entonces de alterar los marcos de lo visible para poder situar en la conversación el disenso como potencia para ensamblar otros modos de activar cooperación y otras formas de configuración de sentidos.

Lo que resulta interesante seguir indagando desde el arte reside precisamente en estas apuestas que articulan cuestionamientos frente a la naturalización del ordenamiento instituido y, de cierta manera, configuran desde otro reparto de lo sensible, según la propuesta de Rancière, diversos modos de visibilizar existencias, ahora, dimensionadas a partir de lecturas ético-políticas, como las de *Hotel de paso*.

Bibliografía

Alarcón, Rafael, Willian Becerra (2012). «¿Criminales o víctimas? La deportación de migrantes mexicanos de Estados Unidos a Tijuana, Baja California». *Norteamérica*, enero-junio, vol. 7, núm. 1, pp. 125-148.

Agamben, Giorgio (1998). *Homo sacer*, Madrid: Pre-textos.

___ (2006). «¿Qué es un dispositivo?». *Sociológica*, mayo-agosto, vol. 26, núm. 73, pp. 249-264.

Beverly, John (1987). «Anatomía del testimonio». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 13, núm. 25, pp. 7-16.

Bourdieu, Pierre (1985). *¿Qué significa hablar?* Madrid: Akal.

Butler, Judith (2000). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Ciudad de México: Paidós.

Derrida, Jacques y Anne Dufourmantelle (2008). *De La hospitalidad*, Buenos Aires: Ediciones la flor.

De Genova, Nicholas (2013). «Spectacles of Migran "Illegality": The Scene of Inclusion, the Obscene of Exclusion». *Ethnic an Racial Studies*, DOI:10.1080/01419870.2013.783710

De los Ríos, Valeria y Catalina Donoso (2014). *El cine de Agüero. El documental como lectura de un espacio*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Eagleton, Terry (1998). *Una introducción a la teoría crítica*, Ciudad de México: FCE.

Entrevista a Sánchez Paulina. «Mesa redonda: El libro de los migrantes deportados». Ambulante online. Consultado el 12 de diciembre de 2016. Disponible en: https://vimeo.com/120748776

Fernández-Savater, Amador. 2015. "Reabrir la cuestión revolucionaria (Lectura del comité invisible)" El Diario. Disponible en: http://www.eldiario.es/opinion/comite_invisible

García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz Editores.

Gatti, Gabriel (2015). «Tiene la palabra la víctima pura el vacío social, el testimonio y la desesperación del investigador ante el sufrimiento sin forma ni lenguaje». *Kamchatka*, núm. 6, pp. 801-815. Disponible en http://dx.doi.org/10.7203/KAM.6.7544.

González Barrera, Ana y Mark Hugo López (2016). «U.S.

Immigrant Deportation Fall to Lowest Level Since 2007». *Pew Research Center*, 16 de diciembre. Disponible en: http://www.pewresearch.org/fact-tank/2016/12/16/u-s-immigrant-deportations-fall-to-lowest-level-since-2007

Iglesias, Norma (2014). «Tijuana provocadora. Transfronteridad y procesos creativos». *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales*, José Manuel Valenzuela Arce (coord.). Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, pp. 97-127

Krauze, Enrigue (2000). *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Mezzadra, Sandro y Brett Neilson (2013). *Border as Method*, Duke Durham/London: University Press.

Meza González, Liliana (2014). «Mexicanos deportados desde los Estados Unidos: Análisis desde las cifras». *Migraciones Internacionales*, vol. 7, núm. 4, pp. 265-276.

Penschazadeh, Ana Paula (2012). «Los desafíos políticos de la hospitalidad. Perspectivas derridianas». *Alteridades*, vol. 22, núm. 43, pp. 35-45.

Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible*, Santiago de

Chile: LOM Ediciones.

Reguillo, Rossana (2010). «Políticas de la (in)visibilidad. La construcción social de la diferencia». CLACSO. Disponible en: https://issuu.com/luly/docs/politicas_de_invisibibilidad._r.reguill

Sánchez Barajas, Paulina (2013a). *Hotel de paso. Crónicas y retratos de los huéspedes del antiguo hotel El Centenario*, Baja California: Gobierno del Estado de Baja California / Conaculta / PECDA.

Sánchez Barajas, Paulina (2013b). «Hotel de paso». *i.letrada*, consultado el 5 de diciembre de 2016. Disponible en: http://i.letrada.co/n19/articulo/archipielagos-de-nitrato/80/hotel-de-paso

Reyes Mate, Manuel (2012). «Teoría crítica: la Escuela de Frankfurt: Walter Benjamin: Tesis sobre el concepto de historia». *Filosofía del mal y memoria*. Barcelona: Anthropos, pp. 61-98.

Sánchez Barajas, Paulina (2015c). *Hotel de paso*. México, 98min.

Turner, Victor (1969). *The Ritual Process. Structure and Anti-*

Structure. Nueva York: Cornell University Press.

El disparo documental:

Cine militante de las Fuerzas Populares de Liberación de El Salvador

Lilia García Torres[1] *y Lourdes Roca*[2]

Resumen

Este texto ofrece un panorama de la producción documental generada por las Fuerzas Populares de Liberación –una de las cinco organizaciones que conformaron el Frente Farabundo Martí para la Liberación nacional–, durante el conflicto armado salvadoreño (1981-1992). Obras de las que se revisan líneas generales de contenido, contexto de producción, circulación y difusión. Otros estudios abordaron la producción documental de los primeros años; éste ofrece una cronología de todo el periodo e incluye documentales poco conocidos.

Palabras clave: documental, guerrilla, propaganda, El Salvador, Fuerzas Populares de Liberación.

Abstract

This text provides an over view of the documentary production generated by the Fuerzas Populares de Liberación –one of the five organizations that formed the Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional– during the armed conflict in El Salvador (1981-1992). Itreviews general lines of its content, context of production, circulation and dissemination. Other studies havead dressed the documentary production of the early years; this one offers a chronology of all the period including documentaries little known.

Key words: documentary film, guerrilla, propaganda, El Salvador, Fuerzas Populares de Liberación.

Resumo

Este texto fornece uma visão geral da produção documental gerada pelas Fuerzas Populares de Liberación –uma das cinco organizações que formaram a Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional– durante o conflito armado no Salvador (1981-1992). Linhas gerais de seu conteúdo, contexto de produção, circulação e distribuição são revistos. Outros estudos já trabalharam a produção de documentários dos primeiros anos; este fornece uma cronologia de todo o período, incluindo documentários pouco conhecidos.

Palavras-chaves: documentais, guerrilha, propaganda, El Salvador, Fuerzas Populares de Liberación.

Introducción

La historia de las cinematografías en América Latina, salvo el caso cubano y argentino, está en ciernes, pendiente todavía de una investigación mucho más amplia. Para Centroamérica existen contados títulos (Calvo, 2004: 42-44 y Cortés, 2007: 223-398) que nos acerquen a la documentación y revisión de los procesos de realización, producción, distribución y difusión del cine. Menos aún son los documentos que aborden la historia del cine salvadoreño (Amaya, López, Martínez y Valdés, 2002: 12-43). Es muy importante decir que el despertar cinematográfico de esta región fue detonado sobre todo por los enfrentamientos armados.

La motivación para generar estas líneas surgió durante la realización de un documental sobre la historia de Radio Venceremos del Colectivo Ondas de Resistencia.[3] La investigación exigía una búsqueda de imágenes en movimiento producidas por los grupos guerrilleros durante el conflicto

armado en El Salvador, a las que –como a otras fuentes históricas– se les realizó la correspondiente crítica. Tarea rigurosa que implicaba conocer su autoría, el lugar y tiempo en el que fueron realizadas, contexto de producción y sus fines políticos; elementos confusos dado que, a la fecha, la mayoría de los documentos que existen sobre el tema (Fundación Mexicana de Cineastas, 1988: 223-262, Valladares M., 1987: 109-122 y Lüers, 1993: 37-40), corresponden a los elaborados por las propias organizaciones armadas como parte de su estrategia propagandística e ideológica, y junto con las producciones audiovisuales que realizaron están aún pendientes por construirse como fuentes para la historia.

Las siguientes preguntas orientaron el presente estudio y fue posible abordarlas gracias a la circulación[4] que este tipo de materiales empiezan a tener en la web: ¿Cómo acercarse a los documentales producidos durante los años ochenta en El Salvador? ¿Qué documentaron y cuáles fueron los propósitos de realizarlos? ¿Cómo fueron realizados y por quiénes? ¿Cómo podemos incorporar estos documentos como fuentes para la historia de los enfrentamientos armados de la región? Para comenzar a responder estas preguntas elegimos como caso de estudio las obras documentales realizadas por las Fuerzas

Populares de Liberación (FPL), una de las cinco organizaciones que conformaron el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN).

La revisión de estos materiales, que apenas regresan a la luz después de un largo periodo de hibernación, fue posible de la mano de autores como Philippe Dubois y el carácter *indicial* de las imágenes, Georges Didi-Huberman y las imágenes que tocan lo real, John Mraz y el carácter documental de las imágenes así como de Jonathan Crary y las técnicas del observador en el tiempo,[5] entre otros autores que han sido clave para la profundización en las imágenes y el documental como fuentes de investigación (LAIS, 2014: 97-120).

Establecer el contexto de producción de los documentales –principal objetivo en esta investigación–, sólo pudo ser posible si en los correspondientes visionados nos acompañaban los testimonios orales. Las entrevistas con los involucrados en las estructuras de prensa y propaganda fueron medulares como detonantes para profundizar en una trayectoria apenas contada como propaganda por sus protagonistas, montada como un discurso político contestatario en su momento.

La construcción de la fuente oral, significó dotarnos de

herramientas de interlocución por medio del conocimiento de las publicaciones guerrilleras y del visionado de los documentales. El cruce de fuentes orales, hemerográficas y documentales constituyó la materia prima para poder ampliar el propio corpus documental, establecer una visión global de la producción de las estructuras de prensa y propaganda, y generar un listado cronológico de los documentales de los que se tiene registro, aun cuando no estén disponibles en línea. Podríamos considerar que éstos son los principales hallazgos de la investigación y pueden servir de guía para la búsqueda sistemática y acceso de los documentales no disponibles hasta hoy. Hecho que, sin duda, potenciará nuevas formas de estudiar la región y el periodo, a la luz de lo que estas expresiones audiovisuales buscaron transmitir en su momento y de cómo algunas han trascendido para convertirse en clásicos de una cinematografía emergente que no logró consolidarse.

Coordenadas[6]

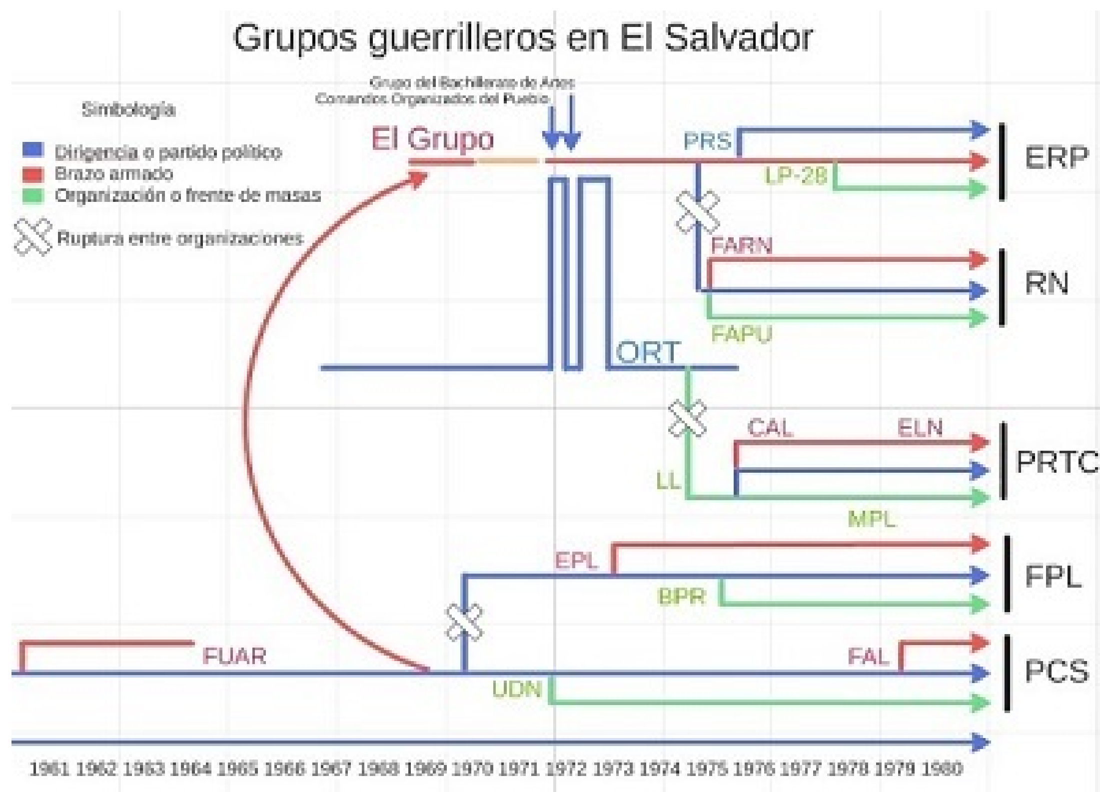
El ambiente en pro de una revolución mundial de carácter anticapitalista y los movimientos surgidos en 1968 en diferentes latitudes tuvieron gran impacto en El Salvador.[7] País donde el

primer grupo guerrillero surgió en 1961, como una estrategia del Partido Comunista de El Salvador (PCS), abandonada tres años más tarde cuando el PCS –aunque ilegalizado– optó por la vía electoral.

En 1967 bajo una perspectiva de revolución regional, surgió un segundo grupo que con el paso del tiempo derivó en el Partido Revolucionario de Trabajadores Centroamericanos (PRTC). Tres años más tarde, siete militantes del Partido Comunista (PC) de El Salvador, abandonaron sus filas en rechazo a la táctica electoral y fundaron las Fuerzas Populares de Liberación (FPL). Por otro lado, entre 1969 y 1971 surgió una federación de organizaciones armadas denominada Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), que después del asesinato del poeta Roque Dalton –instrumentada por sus propios compañeros en 1975–, se consolidó como grupo unitario y a su vez una escisión, y fundó la Resistencia Nacional (RN). Por último, en 1979, el PCS que se había resistido a pronunciarse por la vía armada, tomó ese camino. Durante la década del setenta la relación entre estos grupos armados fue conflictiva, plagada de encuentros, alianzas, desencuentros, alejamientos y enemistades, aunque todas las organizaciones compartían el objetivo de alcanzar la revolución socialista.[8]

Los fraudes en las elecciones presidenciales de 1972 y 1979, la indignación ante la sistemática represión gubernamental y el trabajo de dichas organizaciones y del PCS con amplios sectores de la sociedad –campesinos, obreros, maestros, comerciantes, etcétera–, dieron como resultado que las estructuras guerrilleras aglutinaran gran fuerza popular, organizaran frentes de masas y consolidaran sus ejércitos (Imagen 1),[9] lo que rompió así el equilibrio inestable del consenso social representado por el Estado y generó un movimiento contrahegemónico.[10]

Imagen 1



Organizaciones guerrilleras del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN). Diagrama realizado por Lilia García Torres.

La aparición de grupos guerrilleros en El Salvador evidenció que un sector de la sociedad no estaba de acuerdo con la relación de dominación ni con la propuesta política y económica que la burguesía ejercía. Las acciones armadas que la guerrilla inició en 1972, así como la formación de milicias y, más tarde, de ejércitos que constituyeron un contrapoder armado, cuestionaron la exclusividad que el gobierno tenía sobre el derecho al uso de la violencia.

Según Antonio Gramsci la hegemonía cultural tiene como pilares la educación, la religión y los medios de comunicación. Es curioso observar como en el caso salvadoreño esos tres pilares se reconfiguraron en la década del sesenta y setenta. En principio la reforma educativa que se dio en los años sesenta tuvo gran impacto en algunos jóvenes –que luego formaron parte de los movimientos armados–. En cuanto a la religión es preciso señalar que después del Concilio Vaticano II, la Iglesia católica impulsó la opción preferencial por los pobres en América Latina. Las vertientes de la Iglesia de los pobres y la teología de la liberación que abrazaron la propuesta se acercaron a los sectores populares y realizaron un profundo trabajo de concientización y organización, que los grupos armados salvadoreños capitalizaron, e incorporaron a la vía armada a diversas poblaciones cuya experiencia organizativa había surgido en las comunidades eclesiales de base. En cuanto a los medios de comunicación, en la década del setenta, las organizaciones armadas cooptaron y crearon sindicatos y organizaciones sociales, donde difundieron diversas publicaciones clandestinas que escaparon al control estatal.

En ese sentido la apertura del marco cultural del mundo, las

condiciones internas de crisis económica, lucha de poder entre las clases dominantes y ruptura de la aparente participación democrática después de los golpes de Estado, en relación con el trabajo político de las organizaciones armadas, erosionaron el consenso social y promovieron la organización de diferentes sectores que durante algunos años lograron constituirse como una fuerza representativa contrahegemónica, reproductora de un discurso revolucionario en términos marxistas.

Tras la toma de poder del Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua, ocurrida el 19 de julio de 1979, el ambiente insurreccional en El Salvador se acrecentó. Con tal expectativa, las organizaciones guerrilleras organizaron sus frentes de masas en la llamada Coordinadora Revolucionaria de Masas (CRM) y sus ejércitos en el Frente FMLN; hicieron alianza con sectores progresistas académicos, intelectuales, partidos políticos de centro-izquierda e incluso empresarios agrupados en el Frente Democrático Revolucionario (FDR).

En octubre de 1980, el FMLN-FDR le declaró la guerra a la junta militar-demócrata, su objetivo era alcanzar la revolución socialista. Con ese fin el 10 de enero de 1981, el FMLN lanzó un operativo militar denominado Ofensiva Final, que pese a su

nombre, marcó el inicio de la guerra civil. El conflicto tuvo una fase inicial de 1981 a 1984, en la que parte de la sociedad salvadoreña se integró al Frente FMLN como combatientes y bases de apoyo. Otra parte colaboró con el gobierno por verdadera convicción o a cambio de beneficios en programas sociales, pero sobre todo por la promesa de no ser atacada; el resto de la población no tomó partido. El gobierno salvadoreño contó con el apoyo económico y militar de Estados Unidos durante las administraciones de James Carter (1977-1981) y Ronald Reagan (1981-1989).

La segunda fase o de equilibrio militar se prolongó de 1984 a 1989. En esos años el ejército gubernamental contó con una flota de aerotransporte (Selser, 2010: 616 y 626) que obligó al FMLN a desconcentrar sus batallones y regresar a la guerra de guerrillas como principal estrategia. Durante este periodo se gestaron diferentes iniciativas internacionales que buscaban generar un acuerdo político para alcanzar la paz, sin embargo, aunque ambas fuerzas participaron, no lo hicieron con verdadera voluntad política.

La población en general sufrió un cansancio crónico, y aunque el FMLN realizó esfuerzos por reactivar el movimiento social y

cooptar a las manifestaciones espontáneas, una parte representativa de la sociedad estaba interesada en terminar el conflicto sin que los términos importaran. Después de cinco años de guerra, el país había sufrido grandes estragos en infraestructura y, por si fuera poco, el 10 de octubre de 1986 un terremoto de 5.7 grados en la escala Richter, sacudió el país y cobró la vida de 1 500 personas y dejó 200 000 damnificados.

De manera sorpresiva el líder fundador del FDR, Rubén Zamora, regresó del exilio en noviembre de 1987 para fundar un partido de centro-izquierda, una coalición denominada Convergencia Democrática (CD), la cual contendió en las elecciones por la presidencia de 1988 contra el partido de centro Democracia Cristiana (PDC) y del partido de derecha Alianza Republicana Nacionalista (Arena). El proceso electoral generó grandes expectativas en torno del fin del conflicto. Así como la alianza entre el FMLN y el FDR se había dado en medio de la polarización social, su ruptura fue parte de un proceso de despolarización y aparición de nuevas manifestaciones políticas.

La última fase de la guerra se puede ubicar entre 1989 y 1992; su inicio estuvo marcado internamente por una ofensiva guerrillera que irrumpió en San Salvador durante el mes de

noviembre. Con el fin de la guerra fría los apoyos internacionales para ambos ejércitos dejaron de tener sentido. Fue así como inició el proceso de negociación para alcanzar la paz, que culminó con el acuerdo firmado el 16 de enero de 1992, en el Castillo de Chapultepec en Ciudad de México. Los saldos del conflicto se ubican entre 80 000 y 94 000 víctimas mortales, cerca de un millón y medio de personas desplazadas al exterior y medio millón de desplazados internos (Pirker, 2008: 208).

Panorámica

Desde 1973, los grupos guerrilleros salvadoreños comenzaron a generar una política de prensa y propaganda, según el papel que Lenin había establecido para el periódico *Iskra*, es decir, la prensa como un arma de combate, como un agitador propagandístico y como un organizador de la protesta.

Al inicio se ocuparon de impulsar medios escritos de comunicación interna que contribuyeron a formar el espíritu de cuerpo y funcionaron como instrumento pedagógico para la formación política de los militantes de las organizaciones armadas. Además, donde realizaban trabajo político, se

impulsaron medios escritos de comunicación sectorial que sirvieron para la organización, cohesión y dirección de dichos espacios, en los que difundieron ideas políticas y notas informativas con el fin de generar un imaginario insurreccional del movimiento social en el país. De igual forma emitieron mensajes abiertos (radiales, pintas y volantes) para convocar a la población en general a unirse a la lucha, al tiempo que se esforzaron por contrarrestar la imagen que el gobierno había difundido sobre el movimiento en los medios oficiales y comerciales donde se les calificaba como terroristas así como romper el cerco gubernamental a la libertad de expresión.[11] Y a partir de 1980 su difusión se volcó a la tribuna internacional (radio, fotografía y cine) a fin de buscar apoyo político y económico.[12]

La comunicación alternativa emanada de las organizaciones políticas, en cuanto que está inserta en una fuerza de oposición, implica el desarrollo de sus propios medios de comunicación para transmitir mensajes de su elección o elaborados por ellos mismos, en concordancia con su ideología e intereses políticos. En un proceso revolucionario, el uso de los medios de comunicación es un proyecto coherente y sistemático, porque está «inserto en una praxis transformadora de la estructura

social en tanto totalidad». (Graziano, 1980: 17).

En esa medida se puede explicar que las estructuras de prensa y propaganda de las organizaciones guerrilleras alcanzaran determinado desarrollo y complejidad, en función del papel y los recursos que cada organización les confirió. Proyecto que implicó la construcción de diferentes medios de comunicación, la elaboración de contenidos ideológicos en función de su propia agenda política y la crítica de la información oficial, lo que evidenció los mecanismos de ocultación y tergiversación del gobierno, elementos clave de la *contrainformación* (Rodríguez y Vinelli, 2008: 10-12) con los que las organizaciones armadas pretendieron contrarrestar la hegemonía cultural de los medios subordinados a las disposiciones legales.

El uso de documentales por parte de los movimientos de resistencia no era extraño en esta época. Desde su nacimiento, el cine documental representó la otra cara de *la realidad*, esa que no se cuenta de forma oficial y, por lo tanto, se tornó en herramienta potencial de cambio, un instrumento de ideologización y *contrainformación*. Ese moldeo creativo de materiales captados al natural, como lo llamó John Grierson desde los años treinta, constituía una vía alternativa de

expresión y cohesión social, además de que eran necesarias en el momento que se estaba viviendo.

Durante el siglo XX el cine documental fue utilizado de manera amplia por los movimientos ruso, chino, vietnamita y cubano, como parte de su estrategia de institucionalización cultural. Calificado como arma de lucha por los intelectuales argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas, en su manifiesto *Hacia un tercer cine* (1969) sería llevado al extremo por Raymundo Gleyzer, junto al Ejército Revolucionario del Pueblo (Argentina), quien consideraba el cine como un arma de *contrainformación*.

El caso particular de los documentales producidos en el marco de conflictos bélicos es clave porque a menudo constituye la única información no oficial a la que se tiene acceso: ya Marc Ferro hablaba del cine como un contranálisis de la sociedad, o como diría Georges Didi-Huberman,[13] las imágenes (con sonidos también) van a contrapelo y arden, son incendiarias en esencia y, por tanto, el documental denuncia, evidencia y permite sustentar con contundencia, como uno de los medios que se ha acercado de forma más comprometida y profunda a la gente de todos los sectores y latitudes.

Más allá de las lecturas sobre el cine para la liberación –

surgidas o no de la praxis revolucionaria–, Noé Valladares (*Sergio López*),[14] el responsable de la unidad de cine de las FPL entre 1984 y 1992, asegura que este medio se utilizó porque «daba más capacidad de público, [a] la solidaridad le encantaba ver, usaba mucho las películas». (Entrevista con Valladares, 2015: 13). Era, pues, un medio de alcance masivo, seductor, contundente y eficaz para transmitir las ideas de las organizaciones guerrilleras.

Las organizaciones armadas utilizaron una serie de preceptos que, aunque tomados de la fotografía, han sido funcionales en el cine documental. Philippe Dubois (1983: 42), por ejemplo, señala que la primera concepción en torno de la fotografía –asociada al siglo XIX aunque no exclusiva de él–, fue mimética de su referente, mediada por una relación de semejanza, como espejo del mundo (ícono) y que apelaba en ese sentido a la «verosimilitud», «realidad», «verdad» y «autenticidad». En concordancia, John Mraz (2003: 2) afirma que en cierta visión del mundo, la fotografía posee un «aura documental», su credibilidad descansa en la creencia de la no-intervención del documentalista, de sus códigos de objetividad y de que la cámara es un testigo objetivo que tampoco interviene en la escena. Estos preceptos de amplia difusión, pese a que son

fácilmente cuestionados, generan un efecto de realidad, aprovechado en el caso por las organizaciones armadas en un doble juego entre la documentación y la propaganda.

Sin embargo, su producción propagandística es en sí una potencial fuente para la historia, a partir de otros presentes. Ante todo, como un *índex* (representación por contigüidad física del signo con su referente); no necesariamente mimético, incluso ni siquiera semejante, la marca de un momento, de una existencia que puede adquirir o dotarse de sentido (Dubois, 1983: 48-51 y 79). El índex puede limitarse a atestiguar que «eso ha sido», sin llegar a determinar lo que «eso quiere decir». Ante esto cabe preguntar para este caso, ¿qué es lo que ha sido, índice de qué?, ¿de la existencia de una guerrilla, de su posibilidad de hacer cine, de su producción discursiva, de la relación de complicidad entre los documentalistas y los sujetos documentados? Sin duda la huella de todo ello y de manera particular del acto mismo.

La necesidad de generar autorrepresentaciones en una situación de conflicto es aquí muy evidente. A los grupos guerrilleros les urgía generar una expresión desde lo local, que además de informar, recuperara la experiencia, el sentir y el pensar de la

población aliada. La coyuntura audiovisual prometía, y había herramientas básicas para realizar documental, asumido como una posibilidad de expresión desde dentro y comprometida acerca de lo que estaba pasando. Para estos grupos había que contrarrestar de alguna manera el peso del discurso hegemónico, tejer a contrapelo, y el medio audiovisual asomaba como el idóneo.

Para los movimientos revolucionaros, la conformación de una imagen y las formas de autorrepresentarse son parte esencial de la propia propuesta insurgente; un caso ejemplar es el levantamiento zapatista. La urgencia de los procesos hace que la información y la precisión en los datos se vuelvan prioridad en materia de comunicación, para enfrentarse a la embestida mediática del adversario. Para los movimientos armados de El Salvador, la forma, con el tiempo y los recursos, puede volverse un tema importante, pero siempre quedará supeditada a la necesidad de informar y comunicar en momentos de gran confusión y mistificación en las emisiones oficiales.

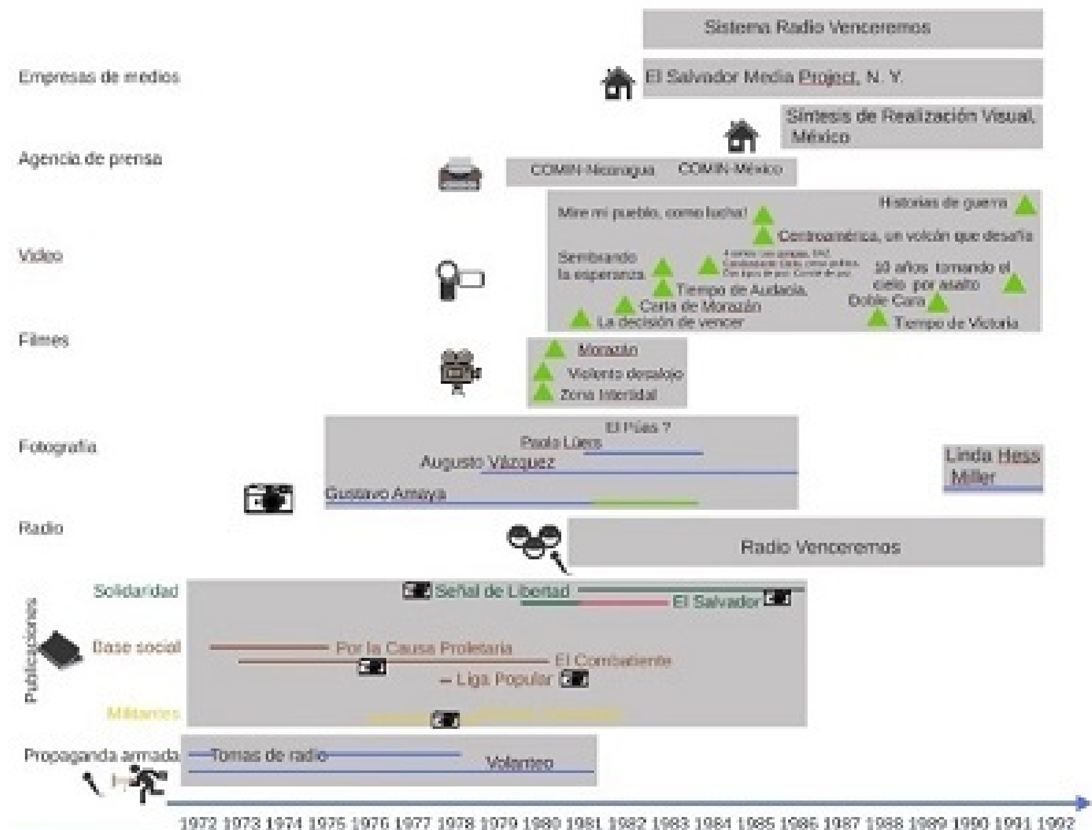
Dubois (1983: 42, 48 y 51) también refiere que durante el siglo xx los cuestionamientos al efecto de realidad y la deconstrucción del mimetismo, y pone a la fotografía como operación de

codificación de las apariencias (símbolo), una interpretación-transformación de lo real, creada según manifestaciones culturales e ideológicas, y codificada por una convención general. En cuanto a la codificación, desde el punto de vista antropológico, señala que para comprender la representación que la fotografía ofrece es necesario contar con un código cultural que permita entender el referente (Dubois, 1983: 39). En ese sentido no puede haber mejor metáfora del tema que la propia escena que cierra *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980), documental que se abordará más adelante, en el que se evidencian las necesidades de camuflar la cámara, vista como un elemento tan combativo como un arma misma, en una canasta que porta una mujer en su cabeza como quien traslada pan.

Antes de pasar al caso de estudio, nos gustaría aclarar que la producción audiovisual fue de tal importancia que otras organizaciones del Frente FMLN también incursionaron en la realización documental. En las imágenes 2, 3 y 4 se puede observar el peso que dicha producción tuvo en las respectivas estrategias de prensa y propaganda del ERP, la RN y el PRTC, mientras que en la Tabla 1 (al final) se ofrece una visión global de sus producciones.

Imagen 2

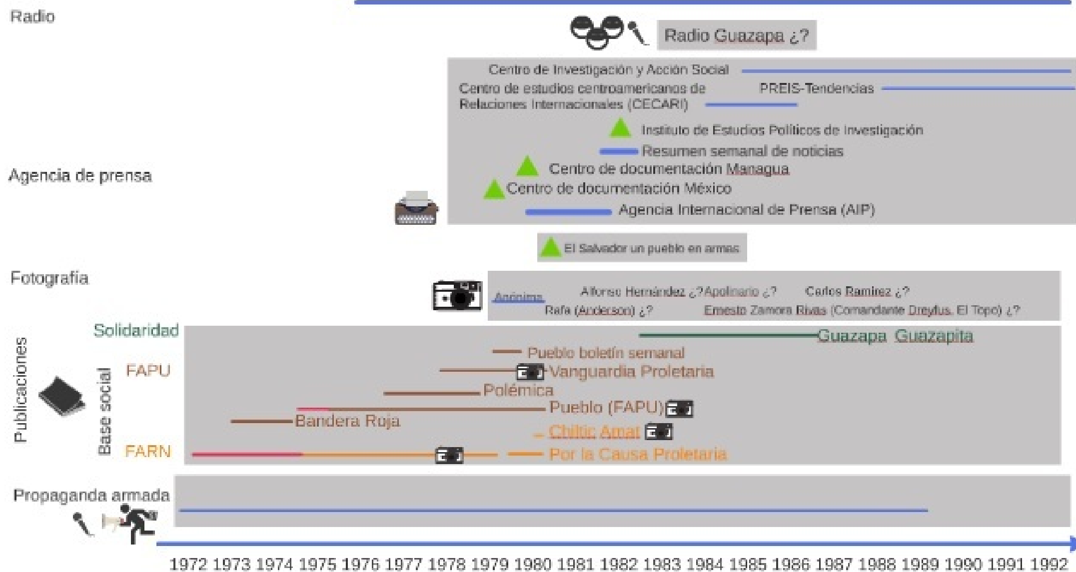
Estrategia de comunicación y propaganda del ERP



Estrategia de comunicación y propaganda del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Diagrama realizado por Lilia García Torres.

Imagen 3

Estrategia de comunicación y propaganda de la RN

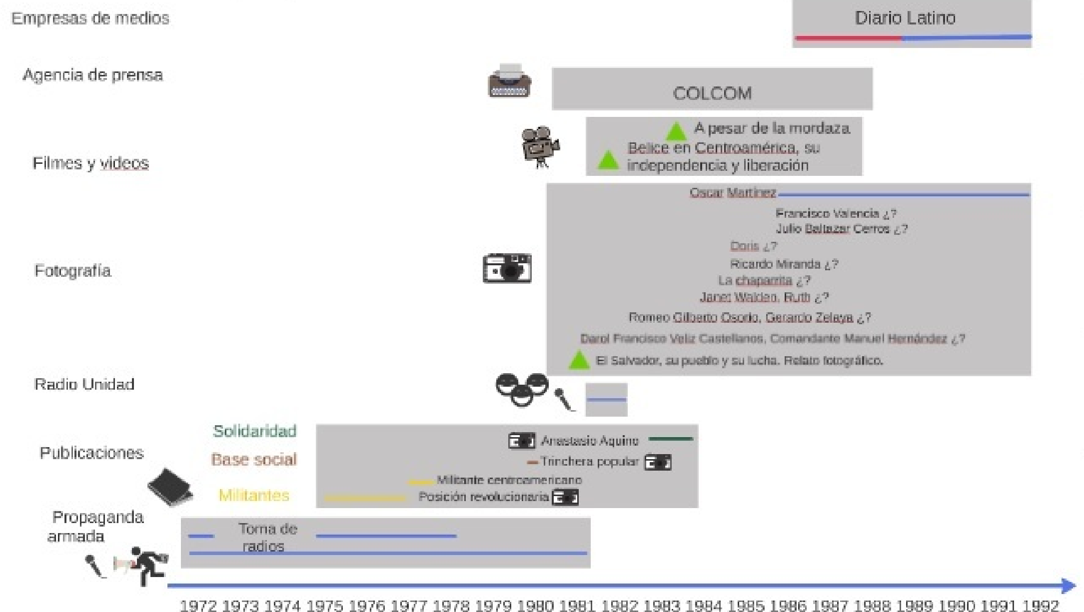


Estrategia de comunicación y propaganda de la (RN).

Diagrama realizado por Lilia García Torres.

Imagen 4





Estrategia de comunicación y propaganda del Partido de los Trabajadores Centroamericanos. Diagrama realizado por Lilia García Torres.

Primer plano: producción fílmica de las Fuerzas Populares de Liberación

En abril de 1970, Salvador Cayetano Carpio (*Marcial*), quien había sido secretario general del PCS entre 1964 y 1969,junto con siete militantes más, abandonó las filas del partido para

fundar las Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí (FLP-FM o simplemente FPL), organización guerrillera que retomó la figura del dirigente comunista fusilado en 1932.

Las FPL se autodefinieron como una organización marxista-leninista con centralismo democrático, una perspectiva de guerra popular prolongada, que incorporaría a las masas populares mediante el Ejército Popular de Liberación (EPL) y de las milicias populares, con el fin de alcanzar la revolución popular y el socialismo. Su consigna clamaba por un gobierno popular basado en la alianza obrero-campesina (FPL, 1978: en línea). Su frente de masas se denominó Bloque Popular Revolucionario (BPR), y surgió el 30 de julio de 1975 como protesta al uso de metrallas contra una manifestación estudiantil cerca de las instalaciones del Instituto Salvadoreño del Seguro Social.

Esta organización se opuso en un principio a una coordinación guerrillera, al planteamiento insurreccional y a la posibilidad de negociación con el gobierno. Entre las personas más destacadas de la organización se puede ubicar al propio Salvador Cayetano Carpio (*Marical*, comandante en jefe hasta 1983), Mélida Anaya (comandante *Ana María*, la segunda al mando hasta 1983),

Salvador Sánchez Cerén (*Leonel González*, comandante en jefe de 1983 al fin del conflicto y actual presidente de El Salvador), Clara Elizabeth Ramírez y Felipe Peña. Durante la guerra, ocuparon principalmente los departamentos de Chalatenango, Cabañas, Usulután y San Vicente.

La estrategia de prensa y propaganda de las FPL se basó sobre todo en tres pilares: publicaciones impresas, producciones del Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario (ICSR, con sede en Nicaragua) y la Radio Farabundo Martí. En términos generales se trató de una estrategia equilibrada entre el trabajo dirigido a los frentes de masas y la difusión internacional (Imagen 5).

Imagen 5

Estrategia de comunicación y propaganda de las Fuerzas Populares de Liberación (FPL). Diagrama realizado por Lilia García Torres.

En 1978 las FPL decidieron instrumentar un operativo para montar una estructura comunicativa que diera cuenta sobre lo que estaba ocurriendo en El Salvador, fuera de sus fronteras y desde su punto de vista. Así lo manifestó Francisco Quezada (*Jaime*, responsable de la unidad de cine y fotografía de 1980 a 1984):

> La guerra se había conocido hacia afuera muy poco, muy poco a nivel internacional se conoce el conflicto como tal, entonces, ¿cómo darlo a conocer? Entonces ahí ya se habla de la necesidad de comenzar a pensar y en estructurar, lo que en mi época yo conocí como el Proyecto Vulcano, que era un nombre clave, que pretendía trabajar en la construcción de instrumentos de comunicación formales: una agencia de prensa, una radio, apoyos técnicos a nivel de periodista, de fotógrafos, de gente vinculada al cine, al documentalismo, que hiciese posible el realizar trabajos informativos de cara al exterior. Ya la principal inquietud era ésa: ¿cómo vas a hacer para que afuera la gente se dé cuenta de lo que está pasando aquí desde el punto de vista de la izquierda, de lo que era la izquierda? Entonces sí, ahí se quedó dentro de las FPL una visión clara de lo que es, de lo que se quería ser a nivel comunicacional y se comienza a trabajar en esa dirección. (Entrevista con Quezada, 2015: 4).

Para lograr su cometido, las FPL generaron una red de colaboradores que podían decidir el grado de participación y compromiso que adquirían, incluso algunos se incorporaron como militantes en ese proceso –igual que en las demás organizaciones–. Se trataba de personas que trabajaban en medios de comunicación, periodistas vinculados con grupos populares o que simpatizaban con las organizaciones político-militares. También establecieron conexiones de colaboración con instituciones para realizar los procesos técnicos necesarios para la posproducción, por ejemplo, Istmo Film (Costa Rica), Instituto Nicaragüense de Cine (Nicaragua), Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU, Panamá) e Instituto Cubano del Arte

e Industria Cinematográficos (ICAIC, Cuba).

El primer proyecto fílmico fue el documental *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980). Su filmación requirió la capacitación de algunos militantes de Costa Rica y después se formaron tres equipos de filmación. El primero fue dirigido por el puertorriqueño Diego de la Texera –cineasta que en 1979 contribuyó a fundar el Instituto Nicaragüense de Cine (Incine)–, encargado de documentar los sucesos instrumentados por el gobierno salvadoreño. Para ello se encargaron de acompañar al ejército gubernamental y asistir a las conferencias de prensa autorizadas. El segundo fue coordinado por *Federico*,[15] encargado de filmar el movimiento popular en San Salvador; y el tercero estuvo coordinado por Francisco Quezada (*Jaime*, primer responsable), cuya misión fue enfatizar el creciente poder militar de la guerrilla y su acción en combates rurales:

> Ya para el ochenta hay un poquito de mejores condiciones a nivel militar, digamos, de la guerrilla, y se plantea que en la película debería demostrarse ya los primeros combates formales para establecer que esta guerrilla incipiente era una fuerza regular a nivel militar que podía enfrentarse al ejército. Entonces nos vamos dos de cada equipo tratando de buscar imágenes y parte de historias que fueran a nutrir finalmente la película: yo me fui a San Vicente en agosto del ochenta. (Entrevista con Quezada, 2015: 9).

Se trataba de demostrar un poder militar en ascenso. Al estilo cubano y nicaragüense, el filme fue lanzado como una producción del Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario (ICSR), instancia inaugurada *ex profeso* para el documental, pero sin existencia real como estructura. Como tal, participó en la segunda edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, que buscó fomentar un «cine revolucionario, antiimperialista y militante» (Guevara, 1988: 426-431). Su impulso le abrió la puerta a otros festivales.[16]

Como las FPL consideraron que el primer documental había logrado transmitir con éxito el punto de vista guerrillero, buscaron formalizar el ICSR con el objetivo de dotar a la organización de una estructura sólida que continuara la producción fílmica y fotográfica. Así, por fin, el instituto se estableció en Nicaragua, aprovechando su cercanía con el Incine, lo que brindaba mayores posibilidades de desarrollo. En el mismo proceso, en San Salvador se fundó una oficina de prensa legal, registrada como empresa francesa, cuyo objetivo fue generar materiales desde la capital que operaron en el estrecho margen que la censura oficial permitía y que, de manera clandestina, dotó de materiales y recursos a las FPL.

Tanto esa oficina como el ICSR se coordinaron con la estructura de la Radio Farabundo Martí (que operó en los frentes de guerra desde el 1982), de tal forma que mantuvieron una comunicación directa entre los frentes de guerra y la producción fuera de El Salvador.

En un inicio, el ICSR difundió su producción en los comités de solidaridad, que realizaron actos políticos para recabar fondos con la proyección de *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980). Después el ICSR concertó un acuerdo de distribución con la empresa Carnaval Unifilm (Brasil), que le permitió recuperar la inversión del primer documental y convertirse en una estructura autofinanciada. Este esquema generó mayores recursos al comenzar a vender imágenes exclusivas a televisoras de otras latitudes (Entrevista con Quezada, 2015: 17-19).

Para formalizarse en los medios el ICSR publicó dos folletines dirigidos a la solidaridad internacional, el primero editado en 1982 y el segundo un año más tarde. En ellos se describe de manera detallada los logros que se alcanzaron con El Salvador, el pueblo vencerá (1980) como cine revolucionario clandestino. Además se brindó un reporte de las producciones que se realizaban en ese momento, tanto en cine como en televisión, y

de las dificultades que tenían que sortear para lograr producir y exhibir en las zonas de conflicto (ICSR, 1982; ICSR, 1983).[17]

Los folletines incluían una serie de fotografías en las que se mostraban escenas de filmación, fotogramas, afiches e imágenes donde la población salvadoreña de las zonas bajo control de la guerrilla veía cine en el marco de la iniciativa denominada Cine Móvil Popular. Los documentales se presentaron como un ejercicio de liberación y como una prueba de su capacidad creativa y militar, dado que era posible tener esa actividad lúdica en medio de la guerra. Es decir, la sola existencia del cine era para los grupos guerrilleros una victoria. Las producciones guerrilleras exhibían el hecho de que habían logrado los medios financieros, materiales y humanos para producir su propia versión de los hechos. Tenían el poder de decidir qué, cómo y para qué contar determinadas historias. Elegir quién hablaba y cómo era mostrado:

> Porque ver la realidad así era diferente que ver un texto escrito, ver la cara de los guerrilleros, la cara de la señora, y eso era lo que nosotros tratábamos de ver: la cara que le dábamos a la señora era una cara bonita y con protagonismo. No mostrábamos la pobreza ahí, unos niños todos chucos. No, no, pobres pero con dignidad. Ésa era la clave. No niños chorreados con moscas, como decimos nosotros, para que dé lástima. No queremos dar lástima, queremos dar reflexión, sobre la situación de la pobreza. (Entrevista

> con Valladares, 2016: 14).

Con la nueva situación organizativa y financiera se gestó el segundo documental: una coproducción entre el ICSR y el movimiento francés de solidaridad con Centroamérica. Según Francisco Quezada (*Jaime*) para los franceses solidarios había un:

> interés en aquel momento de incorporar la participación de la mujer en todo el proceso, y por el lado nuestro había la necesidad de dar a conocer que había zonas controladas por la guerrilla y que dentro de esas zonas se estaba ejerciendo una nueva forma de gobernar, que era llamado Poderes Populares en ese momento (Entrevista con Quezada, 2015: 19).

Al respecto Noé Valladares (*Sergio López*) señala que: «Ese guión que hicimos la *Camila*[18] y yo, que mostrara realmente la vida de los campamentos y no para un público allá, sino que, para nosotros, para mostrar que los Poderes Populares eran una alternativa en el proceso revolucionario». (Entrevista con Valladares, 2016: 10). Así surgió *El camino de la libertad* (1983), que integra la participación de la mujer, niños y adolescentes en la lucha, al mismo tiempo que aborda el proceso del Poder Popular. También cuestionaba el paradigma democrático electoral, y hacía hincapié en los fraudes electorales de 1972 y 1979 y el desarrollo de la Junta Militar, en

contraste con la forma de tomar decisiones en las zonas bajo control guerrillero. Se ocupó de mostrar al ejército guerrillero en acción, resalta sus cualidades éticas como el respeto de los derechos humanos de los soldados rendidos, y su homenaje a los caídos en combate. Incluyeron, asimismo, aspectos de la vida cotidiana, como la relación con los hijos y el acompañamiento de un sacerdote de la Iglesia católica.

En cuanto a la representación del pueblo, Noé Valladares (*Sergio López*) señala que:

> Yo siempre traté de que se mostrara al protagonista como un héroe cotidiano, que no fuera un elemento de apoyo, sino un héroe cotidiano. Aunque sea la señora que limpia el pescado, pero que su imagen sea protagónica, no de relleno, ni de adorno, verdad [...] Que el propio pueblo protagonice su propia historia a través de la imagen [...] Cada personaje era importante. En *Camino a la libertad* la señora que limpia el pescado lo hace con cierto carácter, como diciendo: «Yo, mi trabajo es tan importante como el del fusil». (Entrevista con Valladares, 2016: 11-12).

En términos discursivos e históricos *El camino de la libertad* (1983) fue una obra que dio continuidad a *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980) y representó el momento de apropiación del proceso productivo de los militantes de las FPL. Diego de la Texera ya no apareció como director, aunque siguió colaborando. Por su parte, el productor chileno Carlos Álvarez

se incorporó al ICSR, donde compartió espacio con los salvadoreños Francisco Quezada (*Jaime*), Elizabeth Guzmán (*Camila*), Noé Valladares (*Sergio López*), Alfredo Zamora (*Julio Ama*), David Méndez (*El Papo*), entre otros, la mayoría egresados del Centro Nacional de las Artes.

Más tarde, las filmaciones y grabaciones que se hicieron, tanto en los frentes de guerra rurales como en San Salvador, dieron vida a producciones como *La mujer en la lucha* (1984), cortometraje narrado en primera persona por una mujer que da cuenta de cómo las mujeres participaron en la zona de combate de las FPL, su visión sobre la revolución y su preocupación por el intervencionismo estadounidense.

Otra obra producida ese año fue el cortometraje *Nos apoya un continente* (1983), que mostraba manifestaciones europeas de solidaridad con la lucha salvadoreña. Este filme estuvo dirigido a los combatientes con el fin de elevar su moral revolucionaria. Su realización fue posible gracias a una red de colaboradores que la organización había logrado establecer con miembros de la solidaridad conectados, a su vez, con trabajadores de institutos de cine ubicados en Francia, España, Holanda y Alemania (Entrevista con Valladares, 2016: 17-18).[19]

Una obra que salta a la vista por sus diferencias temáticas, estructurales y de presentación es *Un canto por la paz* (1984). Se trata de un concierto ilustrado con imágenes de los procesos que son motivo de las canciones y su sentir, realizado a partir del *Concierto Latinoamérica canta y lucha* que se llevó a cabo en Nicaragua, en el que participaron artistas comprometidos (vinculados orgánicamente con las organizaciones armadas) y solidarios. Las imágenes que aparecen durante las canciones corresponden a tomas que fueron utilizadas en *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980) *El camino de la libertad* (1983), *La mujer en la lucha* (1984); o bien a escenas que no fueron incluidas en esos documentales pero que formaron parte de los materiales fílmicos de los mismos. Su pertinencia estaba dada en relación con algún tema o sensación que la canción proponía. Algunas veces la ilustra, otras aparece como escena central donde el volumen de la canción baja por completo para dar cabida al sonido de los extractos fílmicos insertados. Entre los temas abordados estaban: la movilización social en las ciudades, la vida cotidiana en los frentes de guerra, el papel de la mujer en la lucha, el amor y la relación de pareja entre los revolucionarios, la persecución del gobierno, la tortura, la intervención estadounidense, la incorporación y preparación de

jóvenes en las filas guerrilleras, etcétera.

Lo que más llama la atención de este documental es que fue producido por el Instituto Cinematográfico de El Salvador, al que se le quitó la palabra «revolucionario». Detalle en el que podríamos no reparar excepto porque fue producido durante *la crisis de abril*, desatada a raíz del asesinato de Mélida Anaya Montes (la comandante *Ana María*), ocurrida el 6 de abril de 1983, y del suicidio de Salvador Cayetano Carpio (comandante *Marcial*), seis días después.

Esos hechos conmocionaron a los militantes de las FPL, quienes en menos de una semana se quedaron sin dirigencia. Aunque la organización tenía cuadros que podían responder a lo ocurrido, el escenario político-militar era complejo. Después de la crisis política siguió una financiera, que se sumó al clima de incertidumbre luego de la invasión de Estados Unidos a Granada en octubre de ese año.[20] Lo anterior, alertó sobre una posible invasión a Nicaragua, donde estaba ubicado el ICSR. Durante la crisis, por diversos motivos, casi la mitad de los miembros del instituto abandonaron las FPL (Entrevista con Quezada, 2015: 25-26; Entrevista con Valladares, 2016: 20). Pese a ello, el colectivo de cine y fotografía se reestructuró con los cuadros

que permanecieron, y el nombre del ICSR se abandonó, aunque no su producción.

En julio de 1984 una nueva unidad de filmación ingresó al frente de guerra. Se trató de una escuadra formada por los militantes Salvador Lemus (*Antonio Cañengues*), Alfredo Zamora (*Julio Ama*), Orlando Castro (*Neto*), Milton Portillo (*Miguel*) y un campesino de seudónimo *Pancho*; dirigida por Noé Valladares (*Sergio López*), quien fue el responsable de las producciones audiovisuales desde ese momento y hasta el final del conflicto. Para ese esfuerzo se ingresaron 29 latas de película y una cámara Súper 8. La escuadra esperaba la llegada de *Lino*[21] –camarógrafo brasileño–, que ingresó tiempo después con una Bolex de 16 mm, cámaras fotográficas y rollos. El objetivo del operativo fue levantar material para el *Proyecto abeja*, documental con el tema de salud en la guerrilla.

Durante la grabación, que duró cerca de ocho meses, la escuadra tomó diferentes aspectos de la vida de las zonas controladas por la guerrilla, y puso énfasis en la violación a los derechos humanos. También tuvo la oportunidad de documentar la visita del Alcalde de Berkeley a Chalatenango en 1985 (Entrevista con Valladares, 2016: 24-25 y Entrevista con

Castro, 2015: 19-21).

Más tarde, *Lino* salió con todo el material grabado rumbo a Estados Unidos y los integrantes de la escuadra jamás volvieron a saber de él ni de las imágenes. Con cierta ironía Orlando Castro (*Neto*) recuerda:

> Grabamos todo eso, soñamos hacer un documental y en el 85 fue eso quizá, salió el brasileño, estuvo como ocho meses y sacó todo el material. Hasta ahora, hasta esta fecha […] no sé qué se hizo de ese material. No sé, algunos dicen que ese material que yo grabé, que guardaron nuestros compañeros, se quemó en El Buzón de Santa Rosa (Entrevista con Castro, 2015: 2-21).

Después de la salida de *Lino*, los integrantes de la escuadra requirieron insumos para poder seguir con su labor. Sin embargo estos demoraron largo tiempo debido a la crisis financiera derivada de los eventos de abril de 1983. Para conseguirlos, Noé Valladares (*Sergio López*) se vio forzado a salir del frente mientras que los demás miembros fueron incorporados a otras estructuras. Pese a la calamidad, ése tampoco fue el final de la producción audiovisual.

El 10 de septiembre de 1985, la guerrilla capturó como rehén a Inés Duarte –la hija del entonces presidente de El Salvador, José Napoleón Duarte–, y a su amiga Cecilia Villeda. Ambas

fueron canjeadas por cien guerrilleros, la mayoría lisiados de guerra que se dirigieron con el amparo de la Cruz Roja Internacional hacia Cuba para obtener apoyo médico. Ése fue el inicio del siguiente documental titulado *Todo el amor* (1987).

Dicha producción se ocupa de dar seguimiento a la atención médica y rehabilitación física de los lisiados, y pone al descubierto su deseo de seguir la lucha pese a lo ocurrido. Para su realización, se requirieron escenas filmadas en los aeropuertos de El Salvador y La Habana, en la ciudad de La Habana y en los frentes de guerra salvadoreños. En este último lugar, las escenas fueron realizadas por Orlando Castro (*Neto*) quien, después de integrarse a Radio Farabundo Martí, fue trasladado a otra estructura, donde se le dotó de una cámara de video para grabar a las fuerzas especiales con fines de entrenamiento militar. Labor que realizó hasta 1988, cuando la cámara se arruinó y luego se extravió.

De manera muy clara el ICSR había muerto como proyecto, en su lugar *Todo el amor* (1987) fue atribuido a la Unidad de cine y TV de El Salvador, quizá como uno de los esfuerzos por establecer una estructura unitaria de documentación audiovisual con las otras organizaciones político-militares. De la misma forma, ya

no se intentaba documentar lo que ocurría en los frentes de guerra, dado que la guerra se había empantanado y el único horizonte viable para terminar el conflicto estaba en la negociación. En consecuencia, las imágenes del pueblo en armas fueron sustituidas por las que mostraban dirigentes en actos protocolarios.

Irónicamente, mientras el Muro de Berlín era derrumbado y con él la esperanza del socialismo real, el FMLN lanzó la ofensiva denominada Hasta el Tope y Punto, Feve Elizabeth Vive, que inició el 11 de noviembre de 1989 y duró cerca de tres semanas. Durante la misma, fueron asesinados los jesuitas académicos de la Universidad Centroamericana (UCA): Ignacio Ellacuría, Ignacio Martín Baró, Segundo Montes, Juan Ramón Moreno, Armado López, Joaquín López y López, junto con la empleada Elba Ramos y su hija Celina Ramos. Tales hechos dieron pie a un nuevo documental: *El ejército de la noche* (1990), que apuntaba al ejército gubernamental salvadoreño como culpable de la masacre. A diferencia de las producciones anteriores, ésta precisó de una dramatización para representar a los militares que ingresaron a la UCA. Fue, quizá, la primera dramatización en los documentales de las FPL; cabe aclarar que el ERP había utilizado ese recurso en *Zona*

intertidal (1980).

La siguiente producción fue *Color suru* (1991), un documental poético que hace un recorrido por la historia pictórica de El Salvador a partir de diapositivas, sin abandonar una postura política militante ya que, aunque inicia por el arte prehispánico, al final aterriza en la movilización social y en sus manifestaciones artísticas como expresión de un pueblo que resiste.

El último documental ligado a las FPL fue *El amor más común* (1992), realizado con la Asociación Salvadoreña del Arte y la Cultura (ASTAC), un colectivo de artistas exiliados y refugiados conformado en Nicaragua. La trama gira alrededor de las experiencias artísticas de resistencia gestadas durante la guerra y de las expectativas que se tuvieron en la víspera de la firma de los acuerdos de paz. Por su naturaleza, además de entrevistas a cuadro, se incorporaron tomas en eventos públicos, que reflejaron la urgencia por contar hechos tan esperados que, cuando ocurrieron, se atropellaron unos a otros, con esperanzas de una paz cierta y duradera.

Las producciones de las FPL fueron cada vez más espaciadas, con menor duración y con una temática diversa, dictada por las

necesidades de cada tiempo, las coyunturas y las apuestas que lograron fructificar. Es evidente que el trastorno sufrido por la llamada crisis de abril modificó la realización y difusión de sus documentales. En principio porque la organización se vio en la necesidad de emprender una reestructuración que implicó la capacitación de nuevos cuadros operativos, creativos, recursos materiales y nuevas redes de cooperación internacional. Además, ante la falta de recursos financieros y de apoyo político a la unidad audiovisual, las producciones realizadas después de 1984 fueron exclusivamente en video, porque este formato, además de abaratar los costos de producción, posibilitó una mayor capacidad de desplazamiento y redujo los tiempos de producción y posproducción.

Durante casi todo el conflicto, esta organización alimentó un archivo ubicado en Costa Rica, que luego se trasladó a Nicaragua, conocido como El Buzón de Santa Rosa[22] en el que se depositaron tanto las producciones terminadas como filmaciones y grabaciones que no pudieron ser editadas. En ese sentido Francisco Quezada (*Jaime*) señala que:

> todo nuestro material, todo lo que filmábamos, todo lo que fotografiábamos, era en aquel momento celosamente cuidado, y los archivos después de haber sido utilizados internamente, salían hacia el exterior a guardarse [...] [de] las

> diferentes actividades se armaban sus tiras de contactos, armaban sus fichas y se iban colocando de manera ordenada en cartas base. (Entrevista con Quezada, 2015: 6).

Poco después de terminar la guerra, El Buzón de Santa Rosa explotó y la mayoría de las publicaciones, fotografías y documentales que ahí se albergaban se perdieron. Aunque es imposible dar cuenta de la totalidad de la producción de las estructuras de prensa y propaganda, por fortuna algunos documentales se están recuperando y poniendo en acceso, después de la larga noche analógica que lo dificultaba. De igual forma, cada vez hay en línea más títulos, lo que facilita su acceso y potencia estudios acerca de estos procesos.

Plano detalle

Para un análisis más detallado, hagamos un acercamiento a dos documentales de esta organización: *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980) y *Todo el amor* (1987). Estas producciones de las FPL corresponden a momentos históricos y contextos de producción distintos, pero en conjunto nos permiten valorar algunas líneas generales.

El documental pionero, *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980)

inicia con una presentación: la guerrilla en un polo y el gobierno y sus instrumentos de represión en el polo opuesto. Mientras que al primero se le representa resistiendo y fundido con el pueblo, al segundo se le muestra persiguiéndolo y reprimiéndolo constantemente. Después de presentar ambos bandos, un paréntesis repasa la historia de control y saqueo en El Salvador, que ridiculiza a la cúpula del poder militar y oligarca, y deja claros los antecedentes y causas del enfrentamiento.

La segunda parte del documental se ocupa de precisar y argumentar las propuestas de la guerrilla y las acciones de cambio que reafirman la legitimidad del proyecto, tanto en sus causas como en su representatividad. Finalmente, pasa de la escalada de violencia generalizada a la introspección de un caso particular: la historia de un niño que ha perdido a su padre asesinado por los cuerpos paramilitares, y que toma la decisión de incorporarse a las filas guerrilleras. Lo anterior como una metáfora del futuro que el país está construyendo a partir del esfuerzo de los masacrados y los sobrevivientes, o como un pueblo que, pese a la ausencia y el dolor, resiste con la convicción de que otra vida es posible.

El ritmo inicial tiene un dramático ascenso marcado por la violencia estatal. Luego se desploma cuando aborda el proceso histórico desde la conquista española, y vuelve a subir lentamente con las entrevistas a los dirigentes, tanto del movimiento de masas como de los sectores progresistas. Después toma un nuevo aire con la historia del niño y alcanza el punto más alto en la escena final, contundente como ninguna, donde la cámara de cine es representada como el arma de la liberación en curso.

La complejidad del panorama político en el momento en el que fue producido y la urgencia por decirlo todo hacen de *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980), un documental denso y lleno de referencias. En una constante búsqueda de identidad, la trama gira alrededor de la figura de Farabundo Martí, tanto en imagen como en música. Se recurre al pasado para explicar el presente, hace un recuento de la tradición de lucha y rememora los hechos traumáticos de 1932 que dejaron una patria asesinada.[23]

Se trata de un documental que alberga ideas abstractas sobre la naturaleza de la guerrilla salvadoreña, encriptadas en el código revolucionario de la época, que aborda la colectividad de

un pueblo en el camino a su liberación. La urgente necesidad de reconocerse en el panorama mediático y de impulsar otras versiones del acontecer, también en clave audiovisual, implicaban resultados donde la auto-identificación fuera el primer efecto. «La auto-identificación del sujeto [...] requiere ser *reconocida* por los demás sujetos con quienes interactúa para que exista social y públicamente». (Giménez, 2010: 4). En este caso, era imprescindible el refuerzo audiovisual en la construcción de un «nosotros» frente a los otros, en eso que Gilberto Giménez llamaría una «cultura pública», a partir de significados culturales que se objetivan en forma de artefactos, como puede ser el caso del documental. Cada uno de los sujetos representados como el colectivo guerrilla-pueblo podría reconocerse en él.

En este filme, el ICSR buscó construir una imagen propia, tanto sonora como gráfica, mientras que el otro no. Para ello encargó al argentino-costarricense Adrián Goizueta, la musicalización. De ahí surgió la canción sobre Farabundo Martí –que se puede observar en *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980) del minuto 23:19 al 28:35–, ilustrada por el dibujante costarricense Hugo Díaz. Por primera vez en El Salvador, un heroico ícono popular contemporáneo, tomado como bandera de los grupos

guerrilleros, tenía rostro. Este documental, producido todavía en cine, significó grandes retos por la clandestinidad del trabajo y la situación que prevalecía en el país. Quizá fue el que contó con mayor presupuesto.

Por el contrario, *Todo el amor* (1987) es una búsqueda interior, que va de lo personal a lo social. Inicia con imágenes de unos novios que reconocen su nueva figura como lisiados mediante unas fotografías que se toman frente al Capitolio en La Habana.

El ritmo se sostiene con una transmisión de Radio Venceremos, que narra cómo se dio el traslado de ese grupo de jóvenes a Cuba con el fin de asegurar su atención médica y su recuperación física. Aunque la transmisión de Radio Venceremos (emisora del ERP) existió en realidad, para el documental se utilizó una recreación hecha por la Radio Farabundo Martí. Con cierto humor, Noé Valladares (*Sergio López*) recuerda que: «El texto es de la Venceremos, pero está "locutado" por nosotros. Porque [...] la Radio Venceremos era más conocida en el mundo que la Radio Farabundo [...] ahí tuve que hacer mi FPL a un lado, verdad». (Entrevista con Valladares, 2016: 26). Además, el proyecto se gestó en un intento por generar una estructura unificada de producción audiovisual.

Más tarde, con una elipse que parte de la mirada de un joven en silla de ruedas, se explica cómo estos combatientes llegaron a tener esa condición, como si la tragedia y el dolor se llevaran en los ojos y bastara mirarlos para conocerla. La tensión sube todavía más cuando los protagonistas reflexionan a cuadro sobre el sacrificio que implica luchar por un mundo más justo, y se incrementa cuando se aborda la historia de los novios que se conocen en el frente de guerra antes de ser heridos, para después reencontrarse en nuevas circunstancias. Esos elementos ofrecen un alto efecto dramático, dirigido a buscar un proceso empático y catártico en el espectador. Sus protagonistas tienen rostro, nombre, historia, ilusiones. Los vemos enamorarse, reflexionar, sufrir, reír, bailar; y en ese sentido nos interpela, porque se parte de una construcción cercana a nuestra humanidad.

Aunque la historia surge del amor romántico de una pareja, destaca que existen otros tipos, como el amor por la humanidad y la solidaridad. Estos hechos se representan mediante la vida cotidiana en el Hospital Campamento 26 de Julio, lugar donde la salud no se limita a la atención médica inmediata, sino que incluye la recuperación y la reintegración de los heridos a la vida productiva, social y revolucionaria. Es quizá en ese punto

en el que el documental pierde un poco de ritmo, porque resulta confuso entender lo que sucede cuando los lisiados están participando en un festival cultural. La intensidad se recupera a partir de las entrevistas a los y las lisiadas sobre su expectativa de vida, como si su condición fuera pasajera. El punto culminante se alcanza en la última secuencia, que cierra con la sonrisa esperanzadora de uno de los protagonistas que baila en la fiesta del hospital.

El corto documental es una oda al legado de quienes dieron todo por su ideal revolucionario, los que sacrificaron lo más preciado: la vida. Para salir triunfantes y con la convicción de haber hecho lo mejor por su país y su gente, agradecidos por haber tenido la satisfacción de defender aquello que sentían era justo. Con la contundencia de quien habla desde la moral combativa en alto, pero sobre todo con la fuerza de imágenes estremecedoras que esquivan el mensaje lastimero para imponer una imagen de victoria, aquella que tanta falta le hacía a la guerrilla al interior de las fronteras y más allá de ellas, sobre todo entre los países vecinos que padecieron procesos similares. Así, el propósito de Noé Valladares (*Sergio López*) en este documental fue presentar la dignidad humana.

> No mostrar la pobreza que dé lástima. Mostrarla con dignidad. Pobres y dignos: «Este hombre no tiene pie, pero es digno». Uno quiere ser poeta, el otro quiere ser no sé qué… Tienen idea y, ¿por qué no? Eso los hace víctima y eso es lo que yo no quería. ¡Con vida, con música y bailan y cantan y ehhh! ¡Y son lisiados, y son revolucionarios! (Entrevista con Valladares, 2016: 21).

La historia contada en *Todo el amor* (1987) requería ser filmada en Cuba y El Salvador, además de dar un seguimiento a los protagonistas durante meses. Ello sólo podía ser posible en un contexto de producción que permitiera, en principio, tener dos equipos de grabación y un espacio para trabajar el guion y seguir a los guerrilleros en su proceso de recuperación sin premura. La música fue tomada del *walkman* que los protagonistas había cargado consigo y que los acompañó durante su recuperación. Se intentó representar la guerrilla en su dimensión humana y dignificar a los lisiados, al vincular al espectador con la música que los protagonistas escuchaban en realidad.

Por otro lado, producir en video tuvo la ventaja de que los equipos de filmación pudieran ser pequeños y que, por tanto, se invirtieran menos recursos económicos; mientras que la dinámica estancada de la guerra y el oasis que Cuba representaba permitió tener mayor tranquilidad.

Al aprovechar que no hay documental sin punto de vista, la apuesta guerrillera fue contar lo que sucedía desde su mirada revolucionaria. En comparación, ambas producciones no ofrecen simplemente un contenido sobre la historia de El Salvador o información del conflicto armado; sus autores decidieron qué y cómo contarlo, seleccionaron una compleja realidad de injusticias, enmarcada desde su mirada e intereses coyunturales, al mismo tiempo que emitieron una postura y un discurso político en imágenes, que algunas veces intentó también ser poesía. Igual que todo documental, su producción incluyó datos, información, palabras, textos, sonidos, imágenes y una mirada militante que recortó, destacó, contrastó, analizó, argumentó y expuso.

El punto de vista se manifiesta también en la autorrepresentación. En ambos documentales los guerrilleros y guerrilleras se simbolizan como hombres y mujeres fuertes, personas combativas y con la moral en alto. En *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980)], la aparición de mujeres y niños como figuras emergentes aluden, por un lado, a la unidad de todo el pueblo en el proyecto guerrillero, y por otro, a la dimensión humana de la guerrilla integrada no por hombres barbudos y sucios que viven escondidos en las montañas, sino por hombres

y mujeres que tienen familias, sueños, una vida cotidiana, por ancianos y niños que viven en la pobreza, que tienen que trabajar y que son capaces de poner todo su empeño en la lucha. Es decir, se representa una fusión del pueblo con la guerrilla.

En *Todo el amor* (1987) los guerrilleros son combatientes que libran una batalla en la trinchera de la salud. Se les representa con fortaleza física para lograr su recuperación y con una moral en alto que dignifica su figura. Además, representa al pueblo cubano como un referente de solidaridad, pues aunque en circunstancias precarias y con pocos recursos financieros, fue capaz de hermanarse con la lucha del otro. Por lo tanto, es un canto a la humanidad, a la solidaridad y a la fortaleza revolucionaria, pero sobre todo lo es a la resiliencia.

Otro elemento de comparación es la voz narrativa. En *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980) parece no ser uniforme. A veces el documental intenta abordar con cifras duras las condiciones socioeconómicas, al estilo de la primera parte del documental argentino *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino, obra paradigmática de la propuesta del cine como arma de liberación. Otras veces la voz

en *off* desaparece para dejarnos acompañar a los guerrilleros campesinos y detenernos con ellos a mirar las montañas en el horizonte. Lo anterior, como si el director Diego de la Texera pasara de ser un portavoz que se vuelve un *nosotros* en un vaivén entre lo *etic* y lo *emic*. De la Texera refuerza ese *nosotros* con una voz femenina alternada con una masculina para representar la totalidad, que iguala la voz de la guerrilla a la del pueblo.

En *Todo el amor* (1987) ya no hay duda, se habla desde un *nosotros*. Todos los testimonios que se generaron para el documental y que se transmiten en primera persona derriban la distancia con el espectador, al que se le confían sentimientos profundos de empatía. En esencia, éste constituye uno de los grandes potenciales y mejores efectos del documental: una vía de expresión desde las propias voces protagonistas, que fortalece el carácter testimonial, por la puesta en primer plano de aquellas voces silenciadas.

Los dos documentales, que apenas enmarcan poco más de un lustro, dan cuenta de un paréntesis en la proyección del enfrentamiento hacia el mundo y hacia su propio pueblo desde otro punto de vista, a partir de esa voz que las radios

guerrilleras fueron construyendo día con día y a las que sólo le faltaba imagen.

Ojo de pez

En perspectiva, el cine documental desarrollado por las FPL tuvo rasgos comunes al producido por las otras organizaciones guerrilleras del Frente FMLN. En términos generales los primeros documentales de las FPL como *El Salvador, el pueblo vencerá* 1980) los del ERP tales como *Violento desalojo* (1980), *Zona intertidal* (1980) y *Morazán* (1980), y los de la RN, *Historias prohibidas de Pulgarcito o De cómo pese al exterminio se crece* (1980) y *El Salvador: un pueblo en armas* (1980), buscaron presentar el punto de vista de los grupos armados sobre *la realidad del pueblo salvadoreño*.

Al estilo de lo que se expuso en el apartado anterior sobre *El Salvador, el pueblo vencerá* (1980) los demás documentales también esgrimieron argumentos históricos, económicos y sociales, y de igual modo se propusieron legitimar los grupos guerrilleros al representar su unidad y fusión con el pueblo salvadoreño. Se ocuparon de mostrar la masiva incorporación de campesinos, mujeres y niños, quienes de viva voz explican

los motivos por los que luchan.

El documental fue para los grupos guerrilleros un instrumento de lucha política, una ventana *contrainformativa*, así como un medio clave de autorrepresentación: esa que busca todo grupo subalterno, a menudo con el objetivo de conseguir una representatividad política y cultural, en este caso en el ámbito local y el internacional, frente al discurso dominante; y ante todo lograr el reconocimiento. Fue así como este primer conjunto de producción audiovisual se realizó bajo la urgencia de la denuncia, con las estructuras incipientes de cada organización asociadas a expertos cineastas comprometidos, que veían en la imagen en movimiento la tribuna perfecta para transmitir a un público internacional un mensaje dirigido y controlado por ellos, que contrarrestara la información oficial de manera efectiva y en corto tiempo. Además de utilizar el poder seductivo de la imagen.

Al margen del discurso oficial imperante y más reproducido, enmarcado en la administración Reagan, los grupos guerrilleros tenían la necesidad de registrar cinematográficamente su proceso y narrarlo a través de sus protagonistas: el pueblo como tal. En varios frentes optaron por contar la historia desde

abajo y sus diversas formas de organización, con el afán de reconocerse en una etapa de conflicto armado donde todas las certezas se tambaleaban y todo era incierto.

Bajo esa necesidad, las organizaciones guerrilleras generaron un segundo conjunto de producciones documentales encargadas de señalar cómo, en las zonas liberadas, el ejercicio de los Poderes Populares hacía posible la revolución en materia de seguridad, autonomía alimentaria, salud, educación, procesos productivos, culturales, etcétera; incluso a pesar de sostener una guerra contra el gobierno, que contaba con el apoyo financiero estadounidense.

En este sentido, el ERP produjo *La decisión de vencer, los primeros frutos* (1981), y *Carta de Morazán* (1982); la RN realizó *Tierra liberada* (1981), y las FPL *El camino de la libertad* (1983). Documentales que emergen como un cine en el que existe la necesidad de verse, de tener voz, de reconocerse en oposición al discurso oficial del gobierno salvadoreño y de los anticomunistas emanados de la administración Reagan. Así surgió un cine que ya no le apostó tanto al montaje ni a la música, sino un cine más directo, más descarnado y de alguna manera más *autóctono*, original, menos parecido al de otras

latitudes.

El PRTC llama la atención debido a que, por las condiciones productivas con las que contó en un inicio, no se ocupó de los temas antes mencionados, por el contrario, sus primeros documentales se centraron en aspectos de la guerra cuyo teatro de operaciones fueron los escenarios públicos; la esfera regional en *Belice en Centroamérica* (1982), y la ocupación y resistencia de la Universidad de El Salvador en *A pesar de la mordaza* (1983). En contraste, las FPL sólo pudieron abordar de forma puntual diversas facetas de la guerra, una vez que se hubieron ocupado de lo anterior. Mientras que la mayoría de los documentales del ERP estuvieron centrados en las cuestiones militares y en la vida dentro de los frentes –producciones que tocaban tópicos puntuales como la trayectoria de Radio Venceremos, por ejemplo–, por lo que en su afán de abordar el desarrollo de la guerra, no lograron enfatizar la diferencia entre un documental y otro, resultando muy similares, sobre todo para el espectador poco informado.

Un elemento común a todas las producciones –a lo largo del conflicto–, fue que las organizaciones guerrilleras denunciaron de forma recurrente la intervención estadounidense, tanto en El

Salvador como en la región centroamericana. Esa denuncia fue representada en los documentales de diversas maneras, por ejemplo, se utilizó voz en *off* para dar cifras del apoyo económico; imágenes que hacían una analogía con la intervención directa en Vietnam (*El Salvador, el pueblo vencerá*, 1980 o bien, que mostraban las consecuencias de la intervención en relación con los lisiados y de qué manera países no alineados como Cuba se esforzaban por combatir la intervención continental al apoyar la lucha salvadoreña (*Todo el amor*, 1987).

Otro punto en común fue el tratamiento sobre la violación a los derechos humanos observado por extranjeros. En ese sentido, se pueden mencionar las producciones *In the Name of the People* (1983) de la RN, *Guazapa: the Face of War in El Salvador*, (1983) del PRTC y *Doble cara* (1990), del ERP; el narrador ya no es la voz guerrillera imbricada con la del pueblo salvadoreño, sino un documentalista en apariencia ajeno, que observa sin tomar partido, mediante cuya mirada deja ver al espectador los estragos de la guerra apoyada por Estados Unidos y la violación a los derechos humanos cometidos por el gobierno salvadoreño.

Las FPL también lo denunciaron en *El ejército de la noche*, (1990), cuyo supuesto distanciamiento está dado por la narración en tercera persona y por el anonimato de la autoría. Incluso los únicos créditos que aparecen corresponden a la música, aunque es bien sabido que desde que se escoge el tema, éste ya no es ajeno. Además, aunque la voz parece distanciarse, el montaje y la narrativa visual no lo hacen, con lo que resulta contundente su postura.

Un tema al que todas las organizaciones trataron de manera especial fue la incorporación y participación de las mujeres en la revolución. Las FPL lo abordaron de manera particular en *La mujer en la lucha* (1984) mientras que el ERP lo hizo en *Las compas* (1984) y *La mujer en la revolución* (1987). En diversas producciones el tema fue tratado como una constante del discurso insurgente, que apeló no sólo a que las mujeres eran la mitad de la población salvadoreña, sino a lo fundamental de su participación en todos los aspectos. En ese sentido, desde hace algunos años, las líneas de investigación de género y feministas han cuestionado esa participación en términos reales, así como las contradicciones que se daban en el seno de las organizaciones (Kampwirth, 2007: 92-98); sin embargo, las organizaciones político-militares salvadoreñas entendieron el

alcance político a nivel discursivo de la participación de la mujer, e instrumentaron su difusión en la comunidad internacional.

Finalmente, las producciones correspondientes al periodo de las negociaciones brindaron homenaje y agradecimiento a las expresiones artísticas y comunicativas gestadas durante el conflicto. En el caso de las FPL (*El amor más común*, 1991) se refiere al trabajo realizado por la astac, un colectivo de artistas exiliados y refugiados conformado en Nicaragua. Mientras que el ERP señaló la labor e importancia de Radio Venceremos (10 años tomando el cielo por asalto, 1991).

En esta última fase el ERP realizó un recuento del conflicto en *Historia de guerra* (1992), documental donde la idea principal fue posicionar al pueblo salvadoreño como ganador del conflicto, posible sólo a partir de la voluntad de luchar; idea cuestionable sobre todo durante los primeros años de posguerra. Por su parte las FPL abordaron en *El amor más común* (1991) el tema de una manera más modesta. En principio porque el recuento sólo recoge el desenlace de la guerra, y porque pone sobre la mesa que el futuro del país era incierto y dependería de la verdadera voluntad de todos los

actores sociales para generar una nueva sociedad.

Las similitudes y diferencias de los documentales producidos por los grupos guerrilleros nos hablan de unas preocupaciones generales del movimiento salvadoreño y otras específicas de cada organización armada; de eventos que atravesaron todo el conflicto porque su dimensión era nacional o regional, y que más allá de los intereses particulares de cada organización fueron cubiertos porque correspondían con una necesidad política coyuntural o bien de la agenda internacional. En ese sentido se puede hablar de una producción política propia de la época, de la región y del movimiento revolucionario latinoamericano.

Cronológicamente el desarrollo del cine guerrillero en El Salvador tiene correspondencia con la periodización de la guerra (ver Tabla 1, al final): entre 1980 a 1984 –años de mayor crecimiento guerrillero–, se observa una producción documental en ascenso donde las estructuras de realización audiovisual del ERP y de las FPL se consolidaron. No así las de la RN y el PRTC, organizaciones que siguieron dependiendo de colaboradores extranjeros.

A partir de 1985 –época del empate militar–, las estructuras de

prensa y propaganda de la RN y el PRTC en definitiva dejaron de producir documentales. Mientras que las FPL bajaron el ritmo de su producción, no sólo por el efecto general de la guerra, sino por los reajustes que siguieron a la crisis de abril de 1983. La única organización que no redujo de manera considerable el ritmo de la producción fue el ERP, sostenida por la estructura que forjó durante los primeros años.

El fenómeno se puede explicar porque, después de los primeros años de guerra, gran parte de los recursos financieros de las organizaciones guerrilleras se había consumido. Por otro lado, los reflectores internacionales comenzaron a retirarse en busca de otros conflictos-noticia, por lo que ya no estaban tan interesados en cubrir los frentes de guerra o en pagar por tomas exclusivas, hecho que redujo la posibilidad de colocarlas en el mercado o recaudar fondos en las exhibiciones solidarias. Había, además, una creciente expectativa en la resolución negociada, las cuales las organizaciones guerrilleras podían transmitir con mayor rapidez a través de otros medios como agencias de prensa o cápsulas para televisión. Por último, los espacios para atraer a la solidaridad se diluyeron con el tiempo; en otras palabras, no sólo la población salvadoreña estaba cansada de la guerra.

En términos generales, la cinematografía salvadoreña partió del marco trazado por el *cine revolucionario* emergente, que no buscaba la perfección sino impulsar la toma de conciencia sobre los procesos que el país y el pueblo estaban viviendo. Es un cine que irrumpe como estrategia para franquear el cerco informativo al interior y exterior del país, con la particularidad de realizarse en la clandestinidad y por parte de las organizaciones guerrilleras con mucha conciencia de que estaban produciendo registros y testimonios históricos. Más que concebido como un cine-producto lo fue como cine-proceso, que daba cuenta de lo que estaba pasando, de lo que se estaba fraguando y de lo que se buscaba construir.

Los mediadores extranjeros fueron clave: por ejemplo, Paul Leduc y Leo Gabriel, vinculados con la RN, Don Nort relacionado con el PRT y Diego de la Texera con las FPL, abrieron brecha y tendieron los primeros puentes para que un cine salvadoreño fuera posible; a excepción de Guillermo Escalón (vinculado al ERP) y Francisco Quezada (*Jaime*, de las FPL), los militantes salvadoreños no tenían la experiencia y contaban con pocos recursos, por lo que emergieron de la mano de estos aliados procedentes sobre todo de Venezuela, Nicaragua, Puerto Rico,

México y Cuba. Esta colaboración sembró la semilla para una expresión audiovisual que sobrevivió a múltiples amenazas y vio la luz a pesar de todo.

En ese sentido el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana constituyó para las producciones guerrilleras una tribuna natural. Los documentales salvadoreños fueron valorados por su contribución al proceso revolucionario y como elementos emergentes de un cine propio, comprometido. Para las organizaciones se convirtió en una ventana de difusión que posibilitó llegar con mayor facilidad a otros festivales.

A manera de conclusión

El cine y el documental, como documento abordado, descrito, increpado, contrastado, construido como fuente, revela otras formas de transmitir un mensaje, intersticios que a duras penas podían llegar a la palabra escrita y que usualmente afloran mejor en los lenguajes donde predomina la imagen; esa escurridiza líder que se impone con toda su polisemia, pero con la contundencia de su potencial empático.

Estas producciones realizadas por las FPL, además de referenciar

espacios, momentos y actores sociales clave del acontecer salvadoreño, nos permiten sobre todo acercarnos a miradas y formas de pensar durante y sobre el conflicto, aspectos potentes para una historia cultural.

Es aquí donde la autoría y los colectivos que se formaron para realizar estas producciones se vuelven clave. Para el caso, aun cuando fueron realizadas por una organización guerrillera, no se trató de una unidad homogénea; por el contrario, las necesidades, posibilidades y criterios cambiaron durante el conflicto. Por tanto, la oportunidad de recuperar contextos de producción de estos documentales, ahora que podemos conocerlos completos y sobre todo con la alternativa de entrevistar todavía a los actores sociales protagónicos que nos comparten las experiencias al respecto, ha resultado determinante para entender y explicar mejor los procesos estudiados.

La realización de un documental fue el detonador de una urgente necesidad por hurgar en esas construcciones que hoy día podemos analizar e interpretar con las preocupaciones presentes acerca del documental, pero a la luz de las intenciones y necesidades de sus realizadores: diseminar su

visión del conflicto y contrarrestar la mediación conservadora que impregnó casi toda nota pública.

Frente al predominio de las comunicaciones oficiales aliadas al imperialismo, el cine –en particular por medio del documental– constituyó una ventana de comunicación alternativa entre sujetos que también son portadores de determinaciones sociales. Las FPL –como otras organizaciones del FMLN– apostaron por la mediación de las representaciones audiovisuales para incidir sobre modelos de pensamiento y de conducta que transformaran a profundidad las experiencias y condiciones de vida; porque a la vez que se buscaba interpretar y construir las realidades en que estaban insertas las producciones, se pretendía también orientar conductas y conformar o reforzar identidades grupales.

Estas producciones formaron parte intrínseca de la construcción social de las realidades del momento; las representaciones sociales que las constituyen permiten acercarse a los procesos de desestructuración que implicaron, de acuerdo con referentes ideológicos y modelos culturales propios.[24] Consistía en propagar un saber de sentido común, mucho más emparentado con el pensamiento natural que con el pensamiento científico;

un tipo de conocimiento más práctico, necesario (para sus autores) y pertinente para las condiciones que se estaban viviendo.

Estos documentales son instrumentalizados de forma audiovisual con autorrepresentaciones que no sólo expresan relaciones sociales, sino que también participan en su construcción. Identificadas por su contenido (imágenes, voces, experiencias, opiniones), son representaciones sociales enmarcadas en el afán y necesidad del momento por construir sujetos y modos colectivos de pensamiento (los muchachos, la guerrilla, el pueblo), que se adivinaban como imprescindibles para combatir a su enemigo (el gobierno oligarca, los imperialistas, los invasores).

Son sujetos situados en una sociedad concreta, con una práctica discursiva que los caracteriza. Eligieron como vehículo el cine por su potencia y el documental como una herramienta de credibilidad, que generó una tensión permanente entre lo documental y lo propagandístico. De manera análoga a lo que Mraz califica como fotoperiodismo «dirigido», donde el fotógrafo interviene y aprovecha los supuestos para ofrecer ambiguamente una realidad y una ilusión; los documentalistas

guerrilleros utilizaron el carácter documental de las imágenes para convencer a los destinatarios de que su visión sobre el conflicto y su mirada dirigida eran la documentación espontánea del hecho mismo.

Como parte del «aura documental» que estos grupos buscaron y lograron, es posible observar también la incorporación de puestas en escena, por ejemplo, en la última secuencia narrada en El Salvador, el pueblo vencerá (1980)], cuando se aborda la integración de un niño huérfano a las filas de las FPL –un hecho real–, incluido como un plano secuencia, uno de los recursos que dotan de mayor credibilidad a la cámara como testigo, que ahora se desliza en medio de la ceremonia de iniciación del nuevo integrante. Los movimientos de los protagonistas se adivinan planeados, consensuados, la cámara se desplaza con la libertad que sólo un premontaje logra dar a la dirección de cámara. La elección del hecho, su desarrollo y su montaje audiovisual son portadores de un mensaje fundamental para el documental y su carácter propagandístico.

En contraste con la no-intervención, los documentalistas guerrilleros no tenían como máximo compromiso la imparcialidad, sino la contribución al proceso revolucionario en

su función propagandística. La veracidad con la que se informaba estaba supeditada a la ética revolucionaria y a la estrategia política que les permitiera, por un lado, restar valor a la información y posturas transmitidas por los medios oficiales y subordinados, y por otro, obtener credibilidad en función justo del «aura documental» necesaria.

Desde que se gestó, el documental se ha elaborado a partir de imágenes capturadas *ex profeso* y reutiliza imágenes ya existentes a las que el montaje refuerza o dota de nuevos sentidos, tal como también lo hacemos al escribir, con textos propios y de otros. Para el caso de estudio, se puede observar que en algunas producciones los registros propios elaborados *ex profeso* para la producción, se utilizaron de manera casi exclusiva, como por ejemplo en *Todo el amor*, 1987 otras veces, por el contrario, se recurrió a registros preexistentes, sobre todo cuando no había formas posibles de recrear algunos procesos como, por ejemplo, la incursión del ejército salvadoreño en las poblaciones rurales que se presenta en *El Salvador, el pueblo vencerá*, (1980), que responde a la reutilización de materiales capturados por el adversario mucho antes de la producción. Las imágenes existentes se montaron en un sentido completamente nuevo e incluso contrario a la

intención de origen con que fueron capturadas las tomas: exaltar el papel de esta institución en la guerra. Por el contrario, tras el montaje las escenas enfatizan las formas de invadir y los abusos. Este fenómeno constituye un buen ejemplo de que es justo la polisemia intrínseca a las imágenes la que potencia la versatilidad con que las ocupamos y nos reapropiamos de ellas, según los contextos de cada producción.

Como insistió Jonathan Crary, las formas de periodizar y situar las rupturas o continuidades son elecciones políticas que determinan la construcción del presente. Este estudio es un ejemplo de ello: hoy podemos abonar a la construcción de otro presente a partir de haber vuelto la mirada sobre estas producciones, para comprenderlas como el diseño de un discurso alternativo a lo que la guerra representaba para el país y la región. Con todo ello, el problema de la mímesis, tan característico del trabajo con imágenes, ya no es un problema de estética ni de información, sino de poder social, porque en este caso se basó en el proyecto de producir alternativas mediáticas, con otro discurso capaz de contrarrestar la mediación oficial de la guerra que se hacía por medio de la prensa y la televisión sobre todo.

Quizá, a más de treinta años, los nuevos espectadores hemos perdido las claves de la mística revolucionaria o del espíritu de la época como para poder interpretar a cabalidad el mensaje que en su momento los guerrilleros quisieron transmitir. El documental constituye una forma de expresión audiovisual, los ingredientes visuales y sonoros, pero sobre todo las capacidades del montaje para construir, desmentir, profundizar, contradecir, evidenciar y expresar, son huellas del devenir social y, por tanto, documentos por construir y analizar como fuentes de investigación a confrontar con otras que nos permitan entender a cabalidad los procesos estudiados, siempre desde un presente.

El nuevo escenario digital nos aleja de los tiempos donde el acceso era el principal problema. Lentamente el panorama está cambiando e incluso títulos de muy difícil acceso, o que se daban por perdidos en el mar de cambios tecnológicos, emergen de repente con nueva cara pixelada para siquiera poderlos ver y considerar en estudios como el presente. Un primer gran paso es ponerlos en acceso, el siguiente documentarlos y, en la medida en que contemos con toda la información necesaria sobre ellos, potenciar su incorporación como fuentes a diversidad de estudios que apuestan por el

análisis de expresiones audiovisuales largamente ignoradas, o bien reducidas a simples expresiones menores.

Falta mucho camino todavía por conocerlos de forma amplia, pero estamos en tiempo de rastrear testimonios y vestigios de un pasado muy reciente, y de reinterpretarlo a la luz de las apreciaciones y re-significaciones de estos relatos audiovisuales construidos en una coyuntura tan compleja como es la guerra y con fines en esencia propagandísticos.

Seguir profundizando en lo que tiene de documental el documental será una necesidad para la historia reciente de la zona. Ésta es una historiografía fílmica en construcción, como todas las de la región, tan necesaria como imprescindible para entender los procesos de resistencia de pueblos enteros, que van más allá de la documentación escrita donde apenas asoman estas otras versiones. Sobre aquélla seguimos tejiendo y habrá que incorporar muchos otros estudios de caso y comparación para lograr visiones más de conjunto, que puedan ser a la vez tan concretas como para cimentar una historia regional y continental del documental, hoy todavía incipiente. Queda mucho más por describir, analizar y contrastar de estos títulos durante tanto tiempo silenciados, antes en latas, luego cintas,

ahora pixeles y megapixeles comprimidos en el ámbito digital. Algunos dirán que en medio de la guerra no hay tiempo para hacer cine, sin embargo, las huellas del conflicto salvadoreño –que siguen viendo la luz– contradicen esa idea y evidencian el papel clave que las producciones fílmicas tuvieron como parte del propio engranaje de guerra.

Tabla 1. Producciones documentales de la guerrilla salvadoreña

Fuerzas Populares de la Liberación (FPL)	**Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)**	**Resistencia Nacional (RN)**	**Partido Revolucionario de Trabajadores Centroamericanos (PRTC)**
El Salvador, el pueblo vencerá (1980)+	*Zona intertidal* (1980) *Violento desalojo* (1980) *Morazán* (1980)+	*Historias prohibidas de Pulgarcito o De cómo pese al exterminio se crece* (1980)+ *El Salvador: un pueblo en armas* (1980)+	
	La decisión de vencer, los primeros frutos (1981)++	*Tierra liberada* (1981)++	
			Belice en

	Carta de Morazán (1982)++		*Centroamérica, su independencia y liberación* (1982)
El camino de la libertad (1983)++ *La mujer en la lucha* (1983) *Nos apoya un continente* (1983)	*Tiempo de audacia* (1983) *Sembrando la esperanza* (1983)		*A pesar de la mordaza* (1983)
Un canto por la paz (1984)	*Las compas* (1984) *BRAZ* (1984) *Comandante Clelia: presa política* (1984) *Dos tipos de paz: Comité de Paz* (1984)	*In the Name of the People* (1984)	*Guazapa: the Face of War in El Salvador* (1984)
	Centroamérica un volcán que desafía (1985) *Mire mi pueblo, ¡cómo lucha!* (1985)		
Todo el amor (1987)	*La mujer en la revolución* (1987)		
	El Salvador, ocho años de		

	guerra... Tiempo de victoria (1988)		
El ejército de la noche (1990)	*Doble cara* (1990)		
Color suru (1991)	*10 años tomando el cielo por asalto* (1991)		
El amor más común (1992)	*Historia de guerra* (1992)		

+ Primer conjunto de producciones sobre denuncia e incorporación de la población a la vía armada.

++ Segundo conjunto de producciones sobre los poderes populares.

Fuente: Lilia García Torres a partir de Toledo (1990), fuentes audiovisuales y entrevistas.

Bibliografía y hemerografía

Amaya Rodríguez, Ivette, Óscar Alberto López Méndez, Lilian Angélica Martínez Martínez y Beatriz Eugenia Valdés Cardona (2002). «Segunda generación de cine salvadoreño 1960-1992». San Salvador: Universidad de El Salvador (tesis de licenciatura).

Calvo, Guadi (2004). «Cine guerrillero centroamericano». *Archipiélago*, vol. 11, núm. 44, pp. 42-44.

Cortés, María de Lourdes (2007). *La pantalla rota: cien años de cine en Centroamérica*, La Habana: Casa.

Cortina Orero, Eudal (2015). «Comunicación insurgente y proceso revolucionario en El Salvador 1970-1992». Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela (tesis doctoral).

Crary, Jonathan (2008), *Las técnicas del observador*, Murcia: CENDEAC.

Didi-Huberman, Georges (*et al.*) (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Dubois, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós

(Comunicación).

Ferro, Marc (1980). *Cine e historia*, Barcelona: Gustavo Gili.

FPL-FM (1978). *Bases estatutarias de las Fuerzas Populares de Liberación «Farabundo Martí»*, mayo. Disponible en: [http://marcialteniarazon.org/node/193]. Consultado: 9 de agosto de 2014.

Fundación Mexicana de Cineastas (ed.) (1988). *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen 3: Centroamérica y el Caribe*, Ciudad de México: SEP / FMC / UAM.

Giménez, Gilberto (2010). *Cultura, identidad y procesos de individualización*, Ciudad de México: IIS, UNAM. Disponible en: [http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/625trabajo Consultado en 5 de mayo de 2016.

Graziano, Margarita (1980). «Para una definición alternativa de la comunicación». *Revista Ininco*, año 1, núm, 1, tercer trimestre, p. 17.

Guevara, Alfredo (1988). «Discurso inaugural del I Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano». Fundación

Mexicana de Cineastas (ed.). Hojas de cine. *Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, vol. 1, Ciudad de México: SEP / UAM / FMC, pp. 426-431.

Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario (1982). *El Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario*, Ciudad de México: Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario.

___ (1983). *El Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario*, Ciudad de México: Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario.

Jodelet, Denis (1984). «La representación social: fenómenos, concepto y teoría». Serge Moscovici (comp.). *Psicología social II*, Barcelona: Paidós.

___ (2008). «El movimiento de retorno al sujeto y el enfoque de las representaciones sociales». *Cultura y representaciones sociales*, año 3, núm. 5, septiembre, Ciudad de México: IIS, UNAM, pp. 32-63.

Kampwirth, Karen (2007). *Mujeres y movimientos guerrilleros. Nicaragua, El Salvador, Chiapas y Cuba*, Ciudad de México: Knox College /Plaza y Valdés.

Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (2014). *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*, Ciudad de México: Instituto Mora / CNCA, FONCA.

Lüers, Richard (1993). «La guerra transparente», *Chasqui* , núm. 46, julio, pp. 37-40.

Mraz, John (2002). «¿Qué tiene de documental la fotografía? Del fotoreportaje dirigido al fotoperiodismo digital», *ZoneZero*, julio 2002, disponible en: http://v1.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html

Pirker, Kristina (2008). «La redefinición de lo posible. Militancia política y desmovilización social en El Salvador (1970-2004)». Ciudad de México: UNAM (tesis de doctorado).

Portanteiro, Juan Carlos (1981). *Los usos de Gramsci*, Ciudad de México: Folios ediciones.

Rodríguez Esperón, Carlos y Natalia Vinelli (2008). «Desarmando espejismos». Natalia Vinelli y Carlos Rodríguez Esperón (comps.). *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*, disponible en:

[http://www.dariovive.org/audiovisuales_libros/contrainformacio

Selser, Gregorio (2010). *Cronología de las intervenciones extranjeras en América Latina*. Tomo IV. 1946-1990. Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Toledo, Teresa (1990). *10 años del Nuevo Cine Latinoamericano*, Madrid: Verdoux / Cinemateca de Cuba (Quinto Centenario).

Valladares, María Martha (*Nidia Díaz*) (1987). «La mujer en la producción y función de los medios audiovisuales por los movimientos de liberación nacional: experiencia concreta del Frente de Liberación Nacional "Farabundo Martí", de El Salvador». *Cuadernos de Cine*, núm. 32, pp. 109-122.

Villoro, Luis (1992). «Sobre el concepto de revolución». *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, núm. 11, enero-abril, pp. 277-290.

Entrevistas

Entrevista con Francisco Quezada (*Jaime*), exmilitante de las Fuerzas Populares de Liberación, realizada por Lilia García

Torres, San Salvador, 10 de junio de 2015.

Entrevista con Noé Valladares (*Sergio López*), exmilitante de las Fuerzas Populares de Liberación, realizada por Lilia García Torres, San Salvador, 16 de julio de 2016.

Entrevista con Orlando Castro (*Neto*), exmilitante de las Fuerzas Populares de Liberación, realizada por Lilia García Torres, San Salvador, 10 de junio de 2015.

Documentales

10 años tomando el cielo por asalto (1991). Sistema Radio Venceremos, El Salvador, ERP, 11'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=N_jPcdekVBo]. Consultado: 5 de abril de 2016.

A pesar de la mordaza (1983). Colectivo de Comunicación Humberto Mendoza, El Salvador, PRTC, 15'.

Belice en Centroamérica, su independencia y liberación (1982). Colectivo de Comunicación Humberto Mendoza, El Salvador, PRTC, 20'.

BRAZ (1984). Sistema Radio Venceremos, El Salvador, ERP, 35'.

Carta de Morazán (1982). Sistema Radio Venceremos, El Salvador, ERP, 55'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=53EitlkynUU]. Consultado: 2 de abril de 2016.

Centroamérica un volcán que desafía (1985). Sistema Radio Venceremos, El Salvador, ERP, 58'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=saeyAu3TcJc]. Consultado: 26 de marzo de 2016.

Color suru (1991). Nagual Taller de video-Centro Cultural Cuscatlán, El Salvador, FLP, , 21'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=k87W-hMN6ns]. Consultado: 22 de junio de 2016.

Comandante Clelia: presa política (1984), Sistema Radio Venceremos, El Salvador, ERP, 28'.

Doble cara (1990). Sistema Radio Venceremos, El Salvador, ERP, 50'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=g2E__gj_WQk]. Consultado: 4 de abril de 2016.

Dos tipos de paz: Comité de Paz (1984). Sistema Radio Venceremos, El Salvador, ERP, 8'.

El amor más común (1992). Estudio Video 2000, El Salvador, FPL, 20'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=e8nqBJ9Jhds&t=10s]. Consultado: 24 de junio de 2016.

El camino de la libertad (1983). Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, El Salvador, FPL, 58'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=oGI3RCgDYQs]. Consultado: 9 de agosto de 2016.

El ejército de la noche, anónimo (1990). El Salvador, FPL, 11'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=F-00vXMEtgQ]. Consultado: 18 de junio de 2016.

El Salvador ocho años de guerra... Tiempo de victoria (1988). Sistema Radio Venceremos, El Salvador, ERP, 68'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=9fpr__AADH4]. Consultado: 4 de abril de 2016.

El Salvador, el pueblo vencerá (1980). Diego de la Texera-Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, El Salvador, FPL, 77'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=PvuDHoXaFfs]. Consultado: 14 de abril de 2016.

El Salvador: un pueblo en armas (1980). Cine Clandestino de la

Resistencia Nacional, El Salvador, ERP, 28′.

Elecciones en El Salvador (1983). Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, El Salvador, FPL, 27'.

Guazapa: the Face of War in El Salvador (1984). Don North, Estados Unidos, 37′.

Historia de guerra (1992). Sistema Radio Venceremos, El Salvador, ERP, 11'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=KSgTdfiaCdY]. Consultado: 9 de abril de 2016.

Historias prohibidas de Pulgarcito o De cómo pese al exterminio se crece (1980). Paul Leduc / FAPU, Cooperativa Cinematográfica Pulgarcito, Cine 5inco, México / El Salvador, RN, 132′. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=dWBUq5kN2Wk]. Consultado: 28 de marzo de 2016.

In the Name of the People (1984). Frank Christopher, San Diego, Pan America Films / RN, 120′. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=lHO—WiiZba0]. Consultado: 11 de abril de 2016.

La decisión de vencer, los primeros frutos (1981). Cero a la

izquierda, El Salvador, ERP, 75'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=qGiFkD7Jhzg&list=UUYb9gUrraH605120inhaNmw]. Consultado: 24 de marzo de 2016.

La formación del hombre nuevo en el contexto de la guerra (1983). Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, El Salvador, FPL, 27'.

La guerra y la situación pre-electoral (1983). Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, El Salvador, FPL, 27'.

La mujer en la lucha (1983). Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, El Salvador, FPL, 13'.

La mujer en la revolución (1987). Sistema Radio Venceremos, El Salvador, ERP, duración no especificada.

La participación de la Iglesia (1983). El Salvador, Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, El Salvador, FPL, 27'.

Las compas (1984). Sistema Radio Venceremos, El Salvador, ERP, 15'.

Mire mi pueblo, ¡cómo lucha! (1985). Sistema Radio Venceremos, El Salvador, ERP, 30'.

Morazán (1980). Cero a la izquierda, El Salvador, ERP, 15'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=qGiFkD7Jhzg&list=UUYb9gUrraH605120inhaNmw]. Consultado: 22 de marzo de 2016.

Nos apoya un continente (1983). Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario, El Salvador, FPL, 20'.

Sembrando la esperanza (1983). Sistema Radio Venceremos, El Salvador, ERP, 29'.

Tiempo de audacia (1983). Sistema Radio Venceremos, El Salvador, ERP, 40'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=_xnAdYjjeA4]. Consultado: 7 de abril de 2016.

Tierra liberada (1981). Leo Gabriel, El Salvador / México, RN, 38’.

Todo el amor (1987). Unidad de cine y TV de El Salvador, El Salvador, FPL, 28'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=StuaPZYIRHA&t=1s].

Consultado: 13 de junio de 2016.

Un canto por la paz (1984). Instituto Cinematográfico de El Salvador, El Salvador, FPL, 31'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=8jlGVyJtwfM]. Consultado: 23 de junio de 2016.

Violento desalojo (1980). Cero a la izquierda, El Salvador, ERP, 9'.

Zona Intertidal (1980). Taller de los Vagos, El Salvador, ERP, 13'. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=YpvgyG4jzw0]. Consultado: 20 de marzo de 2016.

PARTE 3. CONTRAHEGEMONÍA DE LA PRODUCCIÓN DOCUMENTAL

Un pan y un café.

El documental colaborativo de DocuPerú como contrapunto del modelo hegemónico de producción cinematográfica

Afra Citlalli Mejía Lara[1]

Resumen

El giro digital abre un sinfín de posibilidades para el cine documental. De manera paradójica, la producción documental pareciera atrapada entre el imaginario popular del cine, que lo asocia con el espectáculo y las salas cinematográficas, y el auge neoliberal de las industrias creativas. Así, en su afán por ser considerado «cine», el documental independiente, trata de hacer suyos los ideales de las industrias creativas, las cuales fomentan aquellas estrategias de producción que puedan someterse a las reglas del mercado. Por ello, en los últimos años el documental independiente se ha ido transformando en un cine documental independiente *cuasi-industrial*. En Latinoamérica, en contraste con esta tendencia, aquellos sectores que, por falta de acceso o por que realizan un tipo de

filmografía que se sale de los estándares de lo que de manera hegemónica se considera «cine», han tenido que ser profundamente creativos para seguir haciendo «cine documental». Tal es el caso del proyecto de documental colaborativo DocuPerú, el cual, además de mostrar que existen formas distintas de producir y circular documentales, también cuestiona de fondo qué es el cine.

Palabras clave: Cine, cine documental, documental colaborativo, industria cultural, industria creativa, hegemonía cultural.

Abstract

The digital shift opens an unending slew of possibilities for documentary film; however, paradoxically the production of documentary seems trapped between the popular imaginary of «film», which associates it with cinematic spectacle and cinematographic auditoriums, and the neoliberal boom of the creative industries. In this manner, in an urge to be considered «film», the independent documentary attempts to appropriate the ideals of the creative industries, which promote production strategies that can become subject to free market rules. For this reason, in the last few years the independent documentary has become transformed into *quasi-industrial* independent

documentary film. In Latin America, in contrast to this tendency, sectors that due to lack of access or because they direct a type of filmography that transcends the standards of what hegemonically is considered film, have had to be profoundly creative to continue to produce their «documentary film». Such is the case of the collaborative project, DocuPerú, which besides demonstrating that there are other forms of producing and circulating documentaries, it also deeply questions what is film.

Key words: Film, documentary film, collaborative documentary, cultural industry, creative industry, cultural hegemony.

Resumo

A virada digital abre uma gama de possibilidades para o cinema documentário, porém, paradoxalmente, a produção de documentários parece estar presa entre, por um lado, o imaginário popular do «cinema», que associa os documentários ao espetáculo e as salas cinematográficas e, por outro, ao auge neoliberal das indústrias criativas. Assim, no seu desejo de ser considerado «cinema», o documentário independente, procura se apropriar dos ideais da indústria criativa que fomentam as estratégias de produção que podem ser submetidas as regras

do mercado. Por isso, nos últimos anos o documentário independente se transformou em cinema documentário independente *quasi-industrial*. Na América Latina, de maneira contrastante, os setores que por falta de acesso ou porque realizam um tipo de filmografia que não se encaixa nos estândares do que é considerado como «cinema», devem ser extremamente criativos para continuar fazendo seu «cinema documentário». Este é o caso do projeto de documentário colaborativo DocuPerú, o qual além de mostrar que existem formas distintas de produzir e circular documentários, também questiona a fundo o que é o «cinema».

Palavras-chaves: Cinema, Cinema Documentário, documentário colaborativo, indústria cultural, indústria criativa, hegemonia cultural.

Nosotros no somos prioridad en la cuestión de la justicia social. Nosotros somos un medio para llegar a eso. La prioridad es comer y dormir y tener educación… y vamos a un montón de lugares donde la gente no tiene eso. No les podemos pedir aunque sea cincuenta céntimos. Si lo piensas, tres proyecciones es un sol y medio, y eso vale un pan y un café.

José Balado, entrevista.

Entre la melancolía y la moda

A poco más de cien años de su nacimiento, nos encontramos en un momento en el que el cine se ha transformado hasta llegar a sedimentar una idea hegemónica, más o menos estable, de lo que se considera «cine», popularmente asociado con el espectáculo y con las salas de cine. Frente a esta idea hegemónica de cine, el cine documental se encuentra en el centro de una paradoja. Por un lado, el giro digital ha transformado la materia misma con la que se construye lo audiovisual, abarata costos y permite una reproductibilidad antes inimaginable, con lo cual se abren un sinfín de posibilidades creativas, de producción y de distribución. Y, por otro lado, los ideales de producción y las políticas públicas en materia de cinematografía parecen atrapados entre la melancolía del exitoso cine de salas que *alguna vez fue* y una especie de utopía neoliberal de lo que el cine *debería ser*, sustentada en la nueva moda de las «industrias creativas», cuyas fórmulas de financiación, producción y distribución delimitan de manera simbólica y material el concepto de cine.

En términos de producción y financiación, el cine suele clasificarse como «cine industrial» o «cine independiente». Mientras el cine industrial es aquel que se produce por los grandes estudios cinematográficos, el independiente es el que se suele producir al margen de los circuitos comerciales, cuenta con bajos presupuestos, se produce por pequeñas productoras y se asocia con la «escasez de oportunidades» para alcanzar a su audiencia (Zirión y Cyr: 2014). En el mundo del arte a veces al cine independiente se le vincula también con el «cine de autor».

En el contexto neoliberal y el auge de las fórmulas de producción de la industria creativa, las fronteras entre el cine industrial y el cine independiente poco a poco se desdibujan. Cierto cine independiente se aleja cada vez más de sus aspiraciones artísticas o culturales y asume como propios los valores de las industrias creativas, tales como el emprendedurismo empresarial, el endurecimiento del *copyright* y el impacto económico como un indicador importante para evaluar los proyectos culturales, que se transforma en lo que yo llamo un cine independiente *cuasi-industrial*. De igual modo, el cine industrial se ha ido «adelgazando» y cada vez utiliza más las estrategias del *outsourcing* empresarial y subcontrata a los autores o a pequeñas productoras para que realicen parte de su

producción.

El cine documental, en su afán por ser considerado «cine», con todas sus letras, intenta a toda costa imitar las fórmulas de ese cine independiente inserto en el modelo *cuasi-industrial*, cuya manera de concebir, producir y distribuir el cine documental independiente ha sido y es útil para cierto tipo de piezas, cierto tipo de historias, ciertos sectores sociales y ciertas geografías. Algunos documentalistas latinoamericanos que han seguido ese modelo de producción han logrado que sus películas ingresen en los circuitos hegemónicos de validación de aquello que se considera cine, como los festivales y el mercado más masivo. Incluso han llegado a acceder a las salas comerciales, aunque todavía de manera minoritaria, cada vez más a la par de la ficción. Sin embargo, otras filmografías, que hasta hace poco compartían la categoría de «independientes», se enfrentan con desventaja a este modelo, profundizando lo que Spivak (1998) considera un silenciamiento histórico de los sectores subalternos que no se someten a las formas de «habla» de las metrópolis de poder y de conocimiento.

En Latinoamérica el silenciamiento de la voz de los sectores menos privilegiados se ha reforzado con la falta de acceso a los

medios de comunicación, los cuales en muchos países han estado en manos de los poderes fácticos, políticos y económicos: con la censura por parte de los gobiernos autoritarios y dictatoriales que históricamente han perseguido de manera más o menos violenta la posibilidad de un verdadero ejercicio de libertad de expresión; con la centralización de las políticas culturales que por lo general favorecen a la población urbana capitalina y mestiza; con la desigualdad brutal que existe en nuestro continente entre los sectores que tienen acceso a una economía digna, a la educación, a la tecnología, y los que no.

Así, aquellos sectores que por sufrir condiciones de inequidad, censura, o por realizar un tipo de filmografía que se sale de los estándares de lo que de manera hegemónica se considera cine, tienen menos acceso a los fondos y a los canales de distribución «cinematográficos». Por ello, esos sectores se han visto obligados a crear estrategias distintas, tanto para producir, como para distribuir sus documentales. Un ejemplo de este tipo de filmografías es el proyecto de documental colaborativo DocuPerú.[2] En la entrevista realizada a su fundador, José Balado[3] nos habla de las grandes dificultades a las que se han enfrentado para sobrevivir, al margen no sólo de los circuitos de

producción y distribución industrial, sino también independiente.

La metodología colaborativa de DocuPerú puede leerse como contrapunto del modelo hegemónico de producción documental independiente *cuasi-industrial*, y su filmografía –la cual ronda los 160 documentales de casi todo el Perú–, evidencia, no sólo que existen formas diferentes de producir y circular documentales, sino que al mismo tiempo desestabiliza el concepto hegemónico de qué es el cine.

América Latina, teoría crítica y video popular

José Balado, el fundador de DocuPerú, es un puertorriqueño «hijo de la colonia», dice. A principios de los años ochenta estudió psicología social y en 1984 realizó un posgrado en la que ahora se conoce como la Universidade Metodista Sao Bernardo do Campo. Según cuenta, lo que encontró allí fue un entendimiento novedoso de la «comunicación», ya que algunos profesores que se habían exiliado durante la dictadura traían de vuelta a autores como Gramsci y las teorías críticas de la Escuela de Fráncfort.

Para los estudios culturales y de comunicación latinoamericanos, retomar las propuestas de Gramsci significó retomar la importancia del estudio de la dimensión simbólica y cultural de la sociedad, como parte la «superestructura», tradicionalmente desdeñada por la izquierda clásica. Para los marxistas clásicos, lo realmente importante para pensar el cambio social era la «estructura» económica, los modos de producción y las desigualdades materiales de la sociedad. El italiano Antonio Gramsci dice otra cosa. En los cuadernos escritos desde la cárcel entre 1929 y 1935, desarrolló el concepto de «hegemonía cultural», basado en la idea de que el ser humano tiene una concepción cultural y filosófica del mundo impuesta por el contexto en el que vive, por lo que el control de esa superestructura también es una forma de hegemonía. Gramsci consideraba que las clases dominantes no sólo cuentan con el poder de las estructuras de producción, sino que al controlar los sistemas educativos, culturales, religiosos y mediáticos, hacen creer a las clases subordinadas que su supremacía es una condición «natural», y que no existe otra forma de sociedad posible, que impide la toma de conciencia por parte de los grupos subalternos y evita que las contradicciones económicas estallen en una revolución (Crehan:

2002).

Los teóricos de la escuela de Fráncfort observaban con pesimismo el papel que había jugado la propaganda mediática en el avance del nazismo en Alemania, y también consideraban que Marx se había equivocado al otorgarle a a la superestructura un papel secundario en el cambio social. Max Horkheimer y Theodor Adorno, en su texto «Dialéctica de la ilustración» (1998), se preguntan en específico por el papel de los medios de comunicación en el dominio de la ideología y la conciencia de los individuos. Así mismo, acuñan los conceptos de «cultura de masas» e «industria cultural» como productos de un capitalismo tardío, que gracias al desarrollo de la tecnología posibilitan la generación de bienes y servicios culturales de forma masiva mediante los medios de comunicación, la industria del entretenimiento, el diseño y el turismo. Según estos autores, los productos que emanan de esta cultura masiva, generan valor como cualquier otra mercancía, y sus contenidos son constructores de una falsa ideología al servicio de la clase dominante.

José Balado cuenta que en la Universidade Metodista se conjugaba, además de la discusión sobre las teorías críticas de

la comunicación, la influencia de la Teología de la Liberación[4] y las corrientes de comunicación popular, en auge en todo Latinoamérica. Por ello, mucho del trabajo de los profesores se enfocaba en los sectores más desfavorecidos de la sociedad brasileña, principalmente en las favelas.[5]

José Balado estudió una segunda maestría en *Visual Arts* en el Emmerson College de Boston que, según cuenta, le abrió una nueva forma de pensar lo político, desde la estética, el lenguaje y la forma, y no únicamente desde el contenido. En 1999 se mudó a Perú, donde fue invitado a impartir cursos de documental tanto en la Pontificia Universidad Católica del Perú como en la Universidad de Lima donde se formaron los jóvenes realizadores que posteriormente conformarían el primer equipo de DocuPerú.

DocuPerú surgió en 2002, cuando el director del Centro cultural España le propuso a Balado realizar una muestra de documental independiente peruano. En aquel entonces, Balado recuerda que tampoco había mucha producción documental local, por lo que para aquella primera muestra escogió doce documentales realizados por sus alumnos y un largometraje titulado *Choropampa el precio del oro*,[6] sobre un derrame de mercurio

en la ciudad de Choropampa, producido por la productora independiente Guarango Cine que conecta.[7]

Para aquel entonces habían pasado sólo dos años de la renuncia de Alberto Fujimori y Balado comenta que el conservadurismo en Perú estaba impactado por los años de la violencia interna y por el uso conveniente que «el poder» solía hacer del miedo de la gente. Todo lo que pudiera ser crítico o de izquierda, era etiquetado como terrorista o «terruco» que se asociaba con Sendero Luminoso o con el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru, lo cual inhibía cualquier tipo de oposición al gobierno o de movilización social. Por ello, había muy pocos espacios en los que se hablara de este tipo de temas.

Balado recuerda que había colas enormes para acceder al Centro Cultural de España, donde se llevaban a cabo las proyecciones. El éxito de la muestra evidenciaba la necesidad del público por tener contenidos distintos a los que ofrecían los medios de comunicación. En las siguientes muestras se llegaron a exhibir hasta ochenta documentales de diversas partes del mundo, proyectados en varias salas simultáneamente. Con el crecimiento de la Muestra, a Balado le vino una «preocupación»:

> Este país no solamente necesita ver contenidos de comunicación diferentes, también necesita producir contenidos de comunicación diferentes… Y ahí sale mi tesis que es el video colaborativo.[8]

La Caravana Documental de DocuPerú surgió en 2005, tres años después de haber iniciado la Muestra de Documental Peruano. Desde entonces, con la Caravana recorren una vez al año diversas regiones del país realizando documentales colaborativos con los habitantes de las comunidades a las que visitan.

El documental colaborativo de DocuPerú

A pesar de que la Muestra seguía teniendo enorme éxito, para José Balado, mostrar cine no era suficiente, por lo que un día habló con el director del Centro Cultural España y le propuso un nuevo proyecto:

> Tiene que haber otros proyectos que tengan otra lógica no solamente de *pop corn*. El documental o el audiovisual tienen que tener otro componente.[9]

Así, Balado consiguió el patrocinio de cinco mil dólares del Centro Cultural España y en 2005 se creó la Caravana Documental de DocuPerú. En el primer viaje fueron al norte de Perú y recorrieron siete ciudades con «una PC antiquísima con

Adobe y una cámara 3CCD», y según confiesa, los productos no fueron buenos, pero hicieron *click* con el proyecto. Así, comenzaron a afinar una metodología de trabajo:

> Empezamos a sistematizar un poco la caravana, y de tres días pasaron a cinco días en cada lugar de intervención. Ahora, diez años después, estamos siete días por lugar, y ahora no solamente hacemos documental, hacemos documental, foto, mural, fanzine, dibujo, radio y [trabajo con el] cuerpo. Y viajamos catorce personas, cuando antes viajábamos seis.[10]

Durante las cuatro semanas que dura la Caravana, se suelen visitar cuatro comunidades, y en cada una de ellas se realizan cuatro documentales de manera colaborativa. Una de las bases de su metodología se traduce en la definición precisa de las actividades a lo largo de los ocho días que dura la estancia en cada comunidad. Así, en una semana logran desarrollar, grabar, editar y exhibir los documentales realizados con los habitantes de la comunidad:

Día 1: En la gran mayoría de los casos no se realiza un trabajo de preproducción en la locación. El domingo llegan a la comunidad y hacen un *scouting* del lugar: recorren los lugares donde van a dormir, donde van a trabajar, dónde van a comer, así como algunos lugares del pueblo.
Día 2: El día lunes por la mañana se reúnen con la gente convocada y Balado hace la presentación de DocuPerú. Explica quiénes son, qué están haciendo allí y la metodología que van a utilizar. Muestran documentales y productos realizados en

otras comunidades para que, como él dice, «vean que no hacemos reportaje, que no somos televisión, que no somos del gobierno».

El lunes por la tarde la gente se divide en los diferentes talleres que ofrece DocuPerú: documental, fotografía, mural, fanzine; y según las habilidades de los miembros de la Caravana, también pueden ofrecer talleres de radio, danza, *clown*, etcétera. A veces la gente los escoge por gusto, pero también por disponibilidad. La gente que se apunta al taller de documental debe tener más tiempo para trabajar durante toda la semana.

Día 3: En el taller de documental, el martes por la mañana se realiza un trabajo de capacitación técnica. Primero sobre el lenguaje, para intentar generar equivalencias entre el lenguaje oral y el audiovisual. Balado ejemplifica: «Decir me levanté la mañana tempranito», podría traducirse en «un plano negro y un fósforo y unas sandalias corriendo». Después se enseña el uso técnico del equipo. Por último, realizan ejercicios de producción llamados «EPA», es decir, la grabación de «Espacios, Personajes y Acciones», porque según Balado: «el audiovisual o el documental es gente que hace cosas o gente que le pasan cosas». Al final de la mañana se visualizan los ejercicios y se comentan. Por la tarde del martes se trabaja por equipos de unas cinco personas a lo que Balado llama una «dinámica molecular». En cada equipo se integra un asesor de DocuPerú y se comienzan a discutir los posibles temas de los documentales. Algunos temas se descartan por inviables. Luego los asesores se rotan y los temas vuelven a discutirse, con la finalidad de que vean que cada asesor puede tener ideas distintas y que no son los asesores los que decidirán si el tema es importante, sino ellos mismos. Después, se vuelve a la asamblea, se anotan todos los temas que se proponen y se votan para dejar sólo los cuatro que se realizarán. Se conforman los equipos y Balado

nombra a los asesores de DocuPerú que trabajarán con cada equipo.
Días 4 y 5: El miércoles y el jueves se realiza la producción. Durante la mañana del miércoles tiene lugar la planeación y preproducción y el resto del tiempo, se graba, si visiona y se pauta el material.
Día 6: El viernes se edita. La edición se realiza por parte de los asesores de DocuPerú, aunque por lo general a su lado está el director del corto opinando e interviniendo. La edición se debe concluir ese día a cuaquier hora. Generalmente se termina en la madrugada.
Día 7: El sábado se hace el multicopiado de los DVD para poder ser regalados a la comunidad, así como la impresión de las fotografías del taller de foto y el fotocopiado de los fanzines del taller de dibujo. Todo debe estar listo para las seis o siete de la tarde del sábado, cuando se proyectan los cuatro documentales. El evento concluye con una celebración con la comunidad. Además de los DVD con la compilación de sus documentales, a la comunidad se les deja un archivo de documentales realizados en otros pueblos.
Día 8: El domingo se viaja a la siguiente comunidad.

Este proceso se repite durante las cuatro semanas que dura la Caravana de Documental, con lo cual, al final del mes, habrán realizado 16 documentales colaborativos en cuatro comunidades diferentes de Perú.[11]

Además de la Caravana, a lo largo de estos años, DocuPerú ha generado otros proyectos de enseñanza y de producción documental. Balado comenta que se sentía cansado de pelearse con las universidades de comunicación que sólo enseñan a «apretar botones», por lo que en 2007 el equipo de DocuPerú abrió un espacio de profesionalización del documental llamado El Otro Documental (EOD), que se oferta dos veces al año. Hasta ahora es el único proyecto que se cobra, y a mediano plazo tiene la intención de consolidarse como un instituto de enseñanza de documental.

Así mismo, Balado también señala que observaba con frustración la degradación que sufría el Perú a consecuencia de las políticas neoliberales y los proyectos extractivistas, como la minería. «Suben los índices macroeconómicos, pero la gente está cada vez peor», comenta. Así, en 2009, DocuPerú fundó un cuarto proyecto llamado Medios que Conmueven, que consiste en intervenciones más prolongadas, que han llegado a durar varios años, en comunidades que sufren problemáticas puntuales. El objetivo de DocuPerú reside en la capacitación de los pobladores en el manejo estratégico de medios de comunicación, entre ellos el documental, para que sean capaces de visibilizar su punto de vista de los conflictos que enfrentan.

En estas capacitaciones el equipo de DocuPerú suele trabajar con o sin financiamiento.

La primera intervención de Medios que Conmueven se realizó en Cajamarca, una región que vive los estragos ambientales de la mina de Yanacocha. Durante los tres años que DocuPerú trabajó en Cajamarca, se han realizado casi cuarenta piezas documentales y han capacitado a los pobladores en el uso de la cámara, en programas de edición, en el uso de Internet y la generación de estrategias mediáticas.

Otro ejemplo del trabajo de Medios que Conmueven fue el tema de las esterilizaciones forzadas a más de 300 000 mujeres y 50 000 hombres en Perú. Balado comenta que durante años la población urbana consideraba las esterilizaciones forzadas como algo justificable porque en el campo «tienen muchos hijos». DocuPerú se dirigió a Juancabamba, donde existía una asociación de mujeres que trabajaba el tema y había conformado una cooperativa. Con ellas han estado trabajando durante dos años en la realización de documentales, fotografías y radio. Con estos productos se sumaron a la campaña de denuncia nacional del tema al difundir los materiales en centros culturales, asociaciones feministas y medios de comunicación.

Para Balado, los productos emanados de Medios que Conmueven[12] deben ser útiles para las comunidades mismas. Durante las presentaciones se dieron cuenta de que «el contenido no era lo importante, el contenido solamente es un dispositivo para generar discusión y ahí nos empezamos a dar cuenta que medios que conmueven tiene otra lógica».

Los productos de Medios que Conmueven suelen abordar temas políticos y polémicos, por lo que es difícil conseguir socios patrocinadores, con lo cual se ven obligados a buscar financiamiento de otras formas:

> [Que] no hay dinero… no nos importa. Hacemos polladas, fiestas. Y a veces ni nos interesa buscar dinero porque nos da un filo más de urgencia. Convocamos a amigos y amigas de otras áreas. Todo el mundo que se mete se paga el pasaje, se paga todo.[13]

Por último, pensaron que también era importante abrir un espacio similar de capacitación en temas mediáticos para esos hombres y mujeres, en su mayoría campesinos, que viven situaciones de conflicto en todo Perú:

> Hay temas por todos lados, situaciones de conflicto por todos lados y líderes hombres y mujeres increíbles que por los proyectos hemos conocido, que necesitan urgentemente formación mediática para extrapolar su lucha a otro nivel.[14]

Así, en 2014, DocuPerú inició su último proyecto llamado Mochila Documental,[15] el cual funciona como una escuela intinerante que recorre diversas comunidades capacitando a la gente en documental y medios de comunicación. Los fondos se consiguen por medio de distintas instancias que becan a los asistentes para que puedan dedicarse durante una o dos semanas a aprender y realizar productos mediáticos.

La economización de la cultura

La metodología y la producción documental de la Caravana Documental de DocuPerú es un contrapunto a la tendencia industrializante del cine documental, la cual es resultado del contexto neoliberal contemporáneo, en el que las «industrias creativas» se han convertido en el modelo hegemónico de producción cultural. Mientras Adorno y Horkheimer miraban con pesimismo el papel que tenían los medios de comunicación en el mundo moderno, ya que funcionaban como una herramienta de hegemonía cultural al servicio del poder y como una mercancía más del mundo capitalista, por el contrario, en el contexto contemporáneo neoliberal, la capacidad de transformar a los productos mediáticos y culturales en un

«recurso» es considerada como una posibilidad estratégica que puede ser utilizada para resolver las crisis económicas y sociales del mundo posindustrial (Yúdice: 2002).

Con la llegada del modelo neoliberal, los Estados se han ido adelgazando y ha ido disminuyendo su inversión en cultura, por lo que el sector público se ha tenido que asociar con la iniciativa privada, con las instituciones financieras internacionales y con los bancos multilaterales de desarrollo –como el Banco Mundial y el Banco Interamericano de Desarrollo–, a fin de gestionar fondos para la cultura. Con ello, el Estado se ve obligado a justificar la inversión en proyectos culturales mediante la promesa de la generación de una utilidad económica o social, tales como el incremento del PIB nacional. Así, la inversión privada y financiera ha ido supliendo poco a poco a la inversión estatal. Uno de los efectos de este fenómeno es que los organismos multilaterales, como el Banco Mundial o el Banco Interamericano de Desarrollo, que se enfrentan con dificultad a lidiar con la cultura, requieren indicadores confiables que les permitan evaluar el impacto económico de sus inversiones, en busca de maximización del rendimiento, con lo cual los proyectos culturales deben demostrar su impacto en la generación de empleos, la regeneración de zonas urbanas, la

disminución de la violencia, etcétera (Yúdice: 2002). De este modo, los proyectos culturales que pueden ser susceptibles de apoyo, son aquellos que pueden demostrar que pueden generar algún tipo de ganancia, por lo que las políticas culturales cada vez se determinan más por políticas económicas.

En Latinoamérica, el impulso a la cultura por parte del Estado vivió su mayor auge durante los años sesenta y setenta, cuando los países en general tuvieron un desarrollo más sostenido. Las crisis económicas internacionales de finales de los años setenta y la década del ochenta dificultaron las capacidades de los Estados nación para mantener las políticas desarrollistas, sociales y culturales (García Canclini, 1987: 38-39). Por su parte, los sectores financieros multilaterales consideraron que este modelo podría ser también aplicado a los países de «tercer mundo» como parte de las estrategias para generar desarrollo (Medici, 2009). Frente a este modelo, las culturas populares latinoamericanas que durante todo el siglo XX tuvieron que luchar por su reconocimiento frente a las concepciones elitistas de la cultura, ahora enfrentan un segundo desafío al tener que demostrar su valor industrial y mercantil (García Canclini, 2006: 21).

En este contexto, la «cultura» es considerada como un nuevo sector susceptible de generar ganancias con la explotación de, principalmente, dos ámbitos: el turismo y las llamadas «industrias creativas». La explotación del turismo consiste en la mercantilización de los bienes comunes intangibles de los pueblos, es decir, su entorno natural, su clima, sus espacios públicos, sus tradiciones, su gastronomía. A su vez, el sector de las «industrias creativas» puede generar valor por medio de la transformación en mercancía de los derechos patrimoniales que producen las creatividades individuales. Esto también se ha traducido en una política pública de endurecimiento del *copyright* (Medici, 2009). García Canclini (2010) señala que ese nuevo arte obligado a vincularse con los grandes actores económicos, políticos y mediáticos es un arte que podría considerarse «posautónomo», ya que cierta autonomía que caracterizaba al campo del arte se ha ido desdibujando al verse obligado a insertarse en los mercados artísticos a gran escala, a jugar con las reglas de los medios de comunicación y del mercado.

Varios autores han estudiado los efectos de estas nuevas políticas culturales y han encontrado que en muchos casos el modelo no sólo no cumple lo que promete, sino que ha tenido

diversos efectos adversos. En el caso del turismo, una de las consecuencias de esta política, ampliamente documentada en Europa, han sido los procesos de gentrificación. Los centros de las ciudades más turísticas se han encarecido y transformado de tal manera, que suelen expulsar a sus habitantes a la periferia y lo que anteriormente eran viviendas o tiendas de barrio, son sustituidas por hoteles, restaurantes, bares, apartamentos turísticos y tiendas de *souvenirs*. Por otro lado, se ha observado que sí se genera crecimiento macroeconómco en los países, pero éste no se traduce necesariamente en bienestar para la población, puesto que son los monopolios y las trasnacionales los que pueden explotar los grandes mercados de la industria del entretenimiento o del turismo (Medici: 2009). Para dar cuenta de los procesos de monopolización en los sectores culturales, Brunner (1987: 190-191) recupera el concepto de «cierre social» de Weber –que se refiere a las prácticas de exclusión que realizan los sectores privilegiados para mantener los privilegios–. Brunner describe cómo aquellos sectores culturales que operan *en* el mercado, el cual es «competitivamente una estructura de oportunidades escasas», producen un «cierre social» para mantener su ventaja monopólica y excluir a posibles competidores. Este «cierre

social» se traduce en dificultades para ingresar al medio, barreras administrativas, censura, etcétera.

Así mismo, la promesa del modelo de las *industrias creativas* sobre la reactivación económica a través de la generación de empleos también es paradójica, puesto que la mayoría del llamado «sector creativo» trabaja como *freelance*, es decir, que es contratado sólo para un proyecto determinado y por un tiempo determinado. El glamour con el que se usa la categoría laboral de *freelance* invisibiliza la precariedad de los trabajos que no sólo no garantizan la continuidad de un salario, sino que por lo general no ofrecen seguridad social, médica, de vivienda, de jubilación, etcétera (Rowan, 2010). Por otro lado, el mundo del arte y la creatividad suele considerarse un sector educado, crítico y abierto, en donde la diversidad cultural y étnica son bienvenidas, por lo que una de las promesas del modelo ha sido la generación de empleos para sectores tradicionalmente excluidos, lo cual supondría la generación de sociedades más inclusivas y tolerantes a las diferencias. Sin embargo, se ha documentado que estos mercados tampoco garantizan la igualdad de oportunidades, puesto que al mercado laboral *creativo* se suele acceder por medio de relaciones sociales (Medici: 2009). La pertenencia a cierto sector privilegiado

también opera como parte de un «cierre social», por lo que los sectores con más desventaja, permanecen excluidos.

Documental independiente *cuasi-industrial*

El cine se ha convertido en una de las expresiones paradigmáticas de la industria creativa. Gracias a la evolución tecnológica que ha posibilitado su fijación y su reproductibilidad masiva, algunas de las expresiones culturales han podido ingresar más fácilmente a esta nueva tendencia impuesta desde los órganos financieros internacionales, mientras para otras expresiones culturales ha sido más complicado.[16] Al cine, a diferencia de otras artes, suele asociarse con los grandes presupuestos, los cuales sólo podrían consolidarse mediante un complejo entramado industrial.

El sector de la industria creativa incluye tanto a los sectores macro, como micro. Por ello a la producción audiovisual independiente se le exige que, de la misma manera que lo hacen las grandes industrias del cine o de la televisión, genere valor por medio de la explotación de la creatividad y los derechos de autor, y se convierta en una producción independiente inserta en una lógica *cuasi-industrial*.

Con el surgimiento del modelo de las industrias creativas surge también una nueva figura, capaz de mediar entre las fuentes de financiación, los artistas y la comunidad: el «emprendedor cultural». Según Rowan (2010), la figura del emprendedor transforma la figura del agente cultural para llevarlo al ámbito de la empresa y de la economía. En el caso de la *producción audiovisual independiente cuasi-industrial*, ese emprendedor cultural que debe realizar las gestiones necesarias ante los posibles financiadores para consolidar el presupuesto de una película es el «productor ejecutivo». El productor ejecutivo, junto con la casa productora, se vuelven la columna vertebral que posibilita la explotación del valor agregado que producen los derechos de autor, al detentar y después vender los derechos patrimoniales de una obra cinematográfica.

En la ruta *ideal* de la producción documental independiente cuasi- industrial, cuando un guionista o realizador documental quiere buscar fondos para su película, en primer lugar debe registrar su obra en forma de guion, de argumento o al menos de idea. Luego, se debe asociar con un productor ejecutivo o con una casa productora, a quien le debe ceder los derechos patrimoniales de explotación de esa idea o guion, con lo cual la

casa productora o el productor ejecutivo se convierten en los propietarios de la obra.[17] Si no se realiza esta transacción mercantil, la casa productora y el productor ejecutivo se encuentran imposibilitados a *vender* la película, ya que no pueden vender algo que no es suyo. En ese momento inicia lo que en producción independiente se llama la etapa de «desarrollo», cuyo objetivo principal es la consolidación del presupuesto con la venta de la película, todavía inexistente, a posibles financiadores o coproductores de la misma.

En Latinoamérica son pocos los documentales que realmente logran realizarse bajo esta fórmula *ideal* de producción independiente en todas sus etapas. Por lo común, los realizadores y los productores suelen hacer grandes esfuerzos para concluir sus películas. Sin embargo, de manera paradójica, este modelo de producción independiente *cuasi-industrial* se ha convertido en un modelo aspiracional hegemónico, que se enuncia no sólo como una forma *ideal*, sino como la *única* manera de hacer cine documental.

Si tradujéramos este fenómeno a un lenguaje gramsciano, podríamos pensar que la fórmula de producción audiovisual independiente *cuasi-industrial* opera como un bloque

hegemónico en el que confluyen los órganos multilaterales, las políticas públicas en materia de economía y de cultura, los medios de comunicación, el sector cultural independiente, los gestores culturales, las escuelas de cine, las casas productoras e incluso un gran número de creadores.

El cine que se puede y se debe hacer

El modelo de producción documental independiente *cuasi-industrial* determina una manera específica de financiar, producir y distribuir el cine, con lo cual regula las características de los documentales susceptibles de ser producidos. Los documentales que no se someten a este modelo tienen muchas más dificultades para poder producir y distribuir sus piezas, y es común que ni siquiera sean considerados cine. Así, el modelo de producción documental independiente *cuasi-industrial* no sólo se convierte en una forma de exclusión, también construye un concepto específico de «cine».

En su texto «Puede hablar la subalterna» (1998) Gayatri Chakravorty Spivak describe cómo el poder colonial ha silenciado históricamente a todos aquellos que no pueden «hablar» con la lógica del lenguaje colonial. Así, todos aquellos

que no están dispuestos a anular su «habla», es decir, su forma de interpretar el mundo, para hablar en los términos impuestos por las metrópolis de poder y de conocimiento coloniales, son silenciados y excluidos. Analizaré algunas de las formas de financiar, producir y distribuir el cine del modelo de producción independiente *cuasi-industrial*, que operan como límites simbólicos, pero también materiales, del cine que *se puede* y *se debe* hacer. Estos límites funcionan como una forma específica de habla, y se traducen en mecanismos de exclusión y silenciamiento de otras miradas del mundo y de otras hablas que no se someten a ese modelo y a ese concepto de cine.

Ya que durante la etapa de desarrollo se deben recaudar fondos al vender una película que todavía no existe, lo que se *vende* es la *idea* de una película escrita en forma de «carpeta». La carpeta incluye diversos textos y materiales que varían de convocatoria en convocatoria, entre los que se encuentra el guion –en algunos casos los documentalistas se ven obligados a escribir guiones similares a los de la ficción–, la sinopsis, una carta de motivación, la descripción del tratamiento audiovisual, un *teaser* en video, un presupuesto, un plan financiero, un plan de difusión, etcétera. Los textos deben estar escritos de tal manera que puedan dar certeza a los coproductores o

patrocinadores de que vale la pena invertir en la realización de esa película. La escritura se ha convertido así, en el paradigma de la *venta* de proyectos. Un buen productor ejecutivo debe dominar el lenguaje escrito utilizado en el *medio*, debe conocer a los inversores y debe anticipar cuál es el tipo de cine documental que les interesaría producir.

Por otro lado, para poder detentar los derechos de explotación de la obra y realizar las transacciones mercantiles con posibles compradores o coproductores de la película, es necesario que la casa productora esté constituida legalmente o que el productor ejecutivo esté registrado ante el régimen hacendario correspondiente. En algunos países, para poder acceder a los fondos de cinematografía, las casas productoras independientes están obligadas a constituirse como una sociedad mercantil *con* fines de lucro.[18] En otros casos, estas casas productoras deben estar inscritas en un padrón nacional de empresas cinematográficas cuyos requisitos cambian de país en país.[19] Así mismo, para consolidar el presupuesto, el productor ejecutivo –o sus subalternos–, deben generar un plan financiero y dominar los mecanismos contables y fiscales para la gestión y comprobación de gastos.

La dimensión performativa, sensorial y emocional del audiovisual podría considerarse como un paradigma alternativo a la forma hegemónica de conocimiento moderno, sustentado en la razón y en la palabra escrita (Zirión: 2015). Por ello, el audiovisual podría ser una herramienta de «habla» para aquellos sectores sociales que no han tenido acceso a cierta escolaridad o que no han adoptado la razón y la escritura como propias. Sin embargo, la exigencia de la escritura de un guion, los textos de la carpeta y la planeación y ejecución de un plan financiero, colocan al documental frenta a una paradoja. Por un lado, el potencial del lenguaje audiovisual sólo puede ser aprobado por medio del lenguaje escrito. Por otro lado, para acceder al lenguaje audiovisual es necesario hacerlo con el dominio de la gestión financiera. Con esto se perpetúa la exclusión y se impide que aquellos sectores sociales que no dominan la escritura o la gestión financiera, puedan hacer del cine un espacio de expresión.

El proceso de desarrollo de una película puede durar de uno a varios años para trabajar la idea, escribir la carpeta, desglosar necesidades, asistir a mercados y a *pitchings* y consolidar el presupuesto. Hay historias y hay documentalistas que pueden adaptar sus proyectos a las exigencias de la escritura y el

proceso de *venta*, y pueden esperar a consolidar el presupuesto durante todo el tiempo que sea necesario. Sin embargo, la materia documental es tan amplia, y la forma de hacer documentales es tan diversa que al limitarse a una sola fórmula de desarrollo, se dejan fuera un sinnúmero de propuestas. Este complejo aparato *cuasi-industrial* hace del cine un medio obeso para reaccionar frente a lo imprevisto y lo azaroso, lo cual es una de las esencias del documental.

Otra característica de los documentales que se producen bajo ese modelo es que la gran mayoría de las películas son largometrajes. Una hipótesis de esta tendencia, además de la asociación melancólica a las salas, podría ser que en la televisión latinoamericana no hay espacios para el documental. Ya sea por razones políticas o económicas, la televisión latinoamericana no suele invertir en producción documental ni suele tener espacios estables de exhibición. Otra razón podría ser que los festivales, que se han convertido en una ventana importante de difusión del cine documental, programan principalmente largometrajes. El largometraje requiere una narrativa específica, así como un tiempo de producción que por lo general también es bastante extendido.

Cuando al fin se consigue un posible coproductor, lo que el productor ejecutivo independiente le *vende*, son los derechos patrimoniales para explotar la obra en una región del planeta, por un tiempo determinado y en una ventana específica. Para que la compra sea redituable, es esperable que el coproductor busque distribuir y explotar la película en la región, tiempo y ventana adquiridas. Así, durante el periodo de desarrollo se está garantizando no sólo la financiación de la película, sino también su distribución. Los productores ejecutivos saben que esta etapa también funciona como un periodo publicitario, puesto que la película va *sonando* en los circuitos de financiación y distribución, así como entre los programadores de festivales. Una película que se produce al margen de estos circuitos, es muy probable que después se enfrentará dificultades importantes para ser programada por los festivales o para conseguir distribución.[20] En estos procesos interviene el criterio de diversos actores, como jurados, críticos de arte, académicos, *commisioning editors*, etcétera.

El presupuesto de este tipo de producciones ronda entre los cincuenta mil y los doscientos cincuenta mil dólares;[21] en él se debe incluir, además del costo de la producción misma, los gastos de la etapa de desarrollo[22] y un monto para promoción y

difusión. En algunos países, las películas que acceden a fondos de mecenazgo, pueden además llegar a incluir dentro de su presupuesto un porcentaje de comisión para el *money finder* que hace el contacto con la empresa patrocinadora. Por muy pequeño que suene el costo de estas películas si lo comparmos con el cine industrial de ficción, a este presupuesto sólo puede acceder un pequeño porcentaje de las producciones documentales latinoamericanas.

En América Latina, la mayoría de los documentalistas que tienen acceso al modelo de producción *cuasi-industrial* son aquellos que se encuentran cercanos a los circuitos de financiación y distribución, es decir, son realizadores que suelen pertenecer a los sectores más privilegiados de la sociedad, viven en las capitales de los países y tienen acceso a cierta escolaridad.[23] El modelo *cuasi-industrial* de producción documental se puede leer como una forma de habla hegemónica, que dicta el tipo de cine que se debe hacer y las características del tipo de historias que se deben contar, lo cual refuerza el silenciamiento de los sujetos históricamente subalternizados, y crea un régimen de control sobre la visibilidad-invisibilidad.

El documental colaborativo de DocuPerú

El documental colaborativo DocuPerú es un contrapunto frente a la exclusión que genera el modelo de producción *cuasi-industrial*. La gran mayoría de comunidades con las que trabaja la DocuPerú son comunidades rurales que históricamente han sufrido exclusión económica y simbólica. Por ello, uno de los objetivos de DocuPerú es el empoderamiento de lo que Spivak (1998) llamaría su capacidad de "habla", utilizando la metodología colaborativa. Así mismo, en DocuPerú el concepto de *documental colaborativo* se ha ido consolidando a lo largo de los años y les ha permitido configurar una forma propia de concebir el cine, que como todo cine colaborativo, no puede ser analizado como una pieza estética aislada de los procesos de producción.

El *documental colaborativo* coloca diversas discusiones epistémicas y metodológicas sobre el rol que tienen los sujetos participantes, la autoridad y el grado de intervención que deberían asumir durante el proceso, con la finalidad de propiciar una construcción de conocimiento compartido y estrategias de autorrepresentación que emanen de relaciones menos asimétricas entre el sujeto filmado y el sujeto filmante (Zirión:

2015). Algunas de las preguntas metodológicas que surgen entonces se refieren a la manera de garantizar una transferencia y apropiación tecnológica; al grado de intervención que deben tener los facilitadores; a la disyuntiva entre enseñar o no enseñar el lenguaje audiovisual consolidado por el cine industrial, ya que esta *enseñanza* podría ser considerada una imposición externa y colonial que impide que las comunidades desarrollen sus formas lingüísticas propias, en este caso, audiovisuales. En DocuPerú lo han resuelto con la definición de los objetivos de cada proyecto. Balado menciona que para él es claro que su objetivo no es *hacer* documentales, ni formar documentalistas, sino empoderar a las personas al utilizar la idea de lo que Balado llama la lógica «*prosumer*», la cual evoca un desdibujamiento de fronteras entre productor y consumidor, realizador y espectador, y evidencia que todos podemos ser consumidores y productores a la vez, que todos somos capaces de colocar en la esfera pública, igual que lo hacen los medios de comunicación, nuestros imaginarios y nuestros puntos de vistas sobre el mundo.

En el caso de la Caravana Documental, donde las intervenciones duran tan sólo una semana por comunidad, es evidente que no es posible lograr hacer una eficaz transferencia y apropiación

tecnológica, ya que en una semana la gente no aprenderá a usar del todo el equipo de video. Así mismo, por la premura, son los facilitadores del equipo de DocuPerú los que realizan la edición, por lo que los pobladores de la comunidad tampoco aprenderán a editar. Para Balado, el empoderamiento se logra cuando los habitantes de las comunidades, después de una semana de arduo trabajo, pueden ver los documentales terminados, en los que ellos participaron, y que cuentan sus propias historias. Por ello, la capacitación tecnológica que ofrecen es a sabiendas de que la producción será un proceso acompañado. Tal y como comenta Balado, uno de los objetivos de que ellos usen el equipo es romper el miedo a la tecnología, que es otra forma de exclusión. Lo importante es que las personas se den cuenta que han sido capaces de utilizar las cámaras y los micrófonos para «hacer cine».

> En las comunidades ésa es otra forma de exclusión, del que tiene dinero y del que no tiene, del que tiene casa y del que no tiene, del que tiene tecnología y del que no tiene.[24]

En el caso de la Caravana Documental, el énfasis de la dimensión colaborativa se encuentra en el contenido y en a historia, ya que son los habitantes de las comunidades quienes definen de qué hablar y cómo desarrollar cada idea. Balado dice

que no es fácil que las personas, que durante toda su vida han sufrido silenciamiento, de pronto puedan considerar que su cultura, su conocimiento, su mirada sobre el mundo sean tan importantes como para transformarlas en una historia para el cine. Sobre todo cuando el imaginario del cine es el del cine más comercial, cuyos formatos e historias no suelen tener nada que ver con su vida.

Así mismo, en DocuPerú han desarrollado diversas técnicas para animar a la gente a «hablar». Balado menciona que durante la primera charla en la que se presentan con la comunidad, suele proyectar documentales realizados en otras comunidades por DocuPerú, con la finalidad de que la gente vea un cine diferente, hecho por personas como ellos y que trata temáticas más cercanas a su propia realidad. Otro de los métodos que Balado considera «la santísima trinidad de DocuPerú» es la insistencia en la importancia de «la subjetividad, la cotidianidad y la memoria». Cuenta que parten de la idea de que la objetividad no existe y que la mirada subjetiva de cada individuo es «única» y es tan importante como la de cualquiera. La cotidianeidad de cada uno de nosotros también es importante, y es narrativa y es dramática. Finalmente, para evocar ese mundo cotidiano, usamos la memoria: racional,

olfativa, emocional, etcétera. Se utiliza la metáfora de los «círculos concéntricos» para tratar de mostrar cómo cada uno de nosotros somos parte de algo cada vez más grande: de la familia, de la comunidad, del país, de América Latina, del mundo. Así, según Balado, cuando se insiste de manera constante en «la subjetividad, la cotidianeidad y la memoria», y en la importancia de lo que nos sucede día a día a cada uno de nosotros, las historias «salen».

> «¿Ah, entonces la historia de mi vaquita es importante?... ¡Ah, qué chévere!... Entonces yo tengo un tema». Y entonces empiezan a salir los temas [...] Es increíble, no tienes que hacer mucho porque la gente tiene un montón de cosas de qué hablar y quiere hablar. Lo que no tienen son los mecanismos para hablar.

En el caso de las intervenciones como las de Medios que Conmueven o de Mochila Documental, la transferencia y apropiación tecnológica sí son parte de los objetivos. Es importante que los habitantes de las comunidades puedan dominar tanto el uso del equipo técnico como de las diversas estrategias de comunicación, para divulgar los problemas que les aquejan. Por ello, en estos proyectos las intervenciones son más prolongadas y trabajan incluso durante varios años en una misma comunidad. Balado pone el ejemplo de Nélida, «una

campesina, que edita en Adobe, hace Photoshop, trabaja blogs, es estudiante de derecho, tiene todos los conocimientos mediáticos políticos sociales medioambientales… Es una Robocop social».[25]

De la misma manera que en otros casos, la clave del trabajo está en la claridad del objetivo de los proyectos, que está sustentado no únicamente en la producción filmográfica, sino también en el impacto que puedan tener en la mejora de las condiciones de sus habitantes. Es decir, los productos que se realizan en Medios que Conmueven y en Mochila Documental, buscan transformar la realidad que están fotografiando. Balado cuestiona así la dimensión ética de la producción documental:

> Nosotros, los comunicadores, tenemos que tener un tipo de compromiso y no sólo ir haciendo cosas para festivales y para muestras y para ganar IDFA. ¡Ganar Sundace… qué chévere! ¡Y que cada vez haya más documentales sociales… qué paja! Pero la situación que están registrando continúan igualitas, ¿no?

Balado tiene claro que en todos los casos lo *colaborativo* no significa evitar «meter la mano» en el lenguaje, ya que «no meter la mano» cuando se observa que algo puede hacerse mejor es una postura «paternalista». La imposición de un saber sobre otro no es válido, lo que sí es válido es la «negociación».

> Si yo voy a la chacra y ayudo a sembrar al tipo y pongo la semilla fuera del huequito, él es el primero que me va a decir: «Oye está mal. Estás gastando esa semilla, así no se pone, se pone acá, la cierras y así va ser buena la semilla». El que me enseña y me muestra es él. ¿O sea, él puede corregirme y yo no puedo corregirlo? ¿Por qué? ¿Porque es un campesino?

También en algunos casos Balado describe que suelen meter la mano por razones políticas, para evidenciar asuntos que suelen ser invisibles para los habitantes de la localidad. Balado relata la anécdota de una comunidad de pescadores en donde sólo había mujeres y niños porque los hombres duraban semanas de pesca. A pesar de que el equipo de DocuPerú estaba impresionado por la participación de las mujeres en todos los ámbitos de la comunidad, cuando hicieron la lista de temas, las mujeres no propusieron ningún tema de género:

> Ahí pues me toca a mí manipular y joder, porque estoy partiendo yo también de mi subjetividad […] Y entonces les digo seños, no se han dado cuenta de lo siguiente:
> —¿Su marido dónde está?
> —Ahí, adentro.
> —¿Y el tuyo?
> —Ahí, adentro.
> —¿Y tu papá?
> —Allá adentro.
> […]
> —Entonces, ¿ustedes no están trabajando? ¿Ustedes no son historia? —¡Ah, sí,

> ya…!
> Me hicieron borrar todo y volvimos a poner los temas. Y todos los temas que surgieron fueron de género.

Otro tema delicado es el financiamiento. Para un campesino, dice Balado, ya es un esfuerzo dejar su trabajo y asistir a los talleres y hacer documentales con el equipo de DocuPerú, por lo que prácticamente todos los talleres son gratuitos para sus asistentes.

> Es demasiado prepotente pensar que todo el mundo necesita del audiovisual. Es un cuento bien peligroso. La gente necesita comer. La gente necesita dormir. La gente necesita tener una vida digna. Después vemos documental.

Los miembros del equipo de DocuPerú han tenido que ser muy estratégicos y creativos para hacer sobrevivir el proyecto, legitimar su forma de trabajo y conseguir patrocinios que no desvirtúen su manera de trabajar. Los recursos con los que opera DocuPerú suelen ser bastante precarios y la mayoría no han estado relacionados con fondos cinematográficos. Sólo hace poco se ha accedido a un fondo etiquetado para la «gestión cultural» de la Dirección del Audiovisual la Fonografía y los Nuevos Medios de Perú (DAFO).

El primer patrocinio que recibió la Caravana Documental, fue de cinco mil dólares por parte del Centro Cultural España. Ese

recurso se utilizaba en la renta del equipo técnico y un pequeño salario de las catorce personas que trabajan en la Caravana. El transporte lo solían conseguir con el patrocinio de líneas aéreas o autobuses. El hospedaje y la comida lo ofrecía la comunidad, que los recibían en centros comunitarios, la escuela del pueblo o casas de las personas. Balado describió que al principio la participación de la comunidad en estos rubros se decidió por razones económicas, pero luego se dieron cuenta de que era una muy buena estrategia, porque así conocían mejor a las personas del lugar y la gente se comprometía más en el proceso.

Al cuarto año, el Centro Cultural España sufrió la crisis de su país y retiró el patrocinio, con lo cual los miembros de DocuPerú vivieron una crisis que los forzaba a encontrar otras fórmulas de financiación o a desaparecer la Caravana. Balado cuenta que descubrieron que «cada ruta tenía una peculiaridad», que podría ayudarles a gestionar recursos con diversas instancias a cambio del uso de los documentales o de poner el logotipo en los créditos. Sin embargo, Balado señala que la posible asociación con patrocinadores está determinada por la inamovible libertad metodológica y temática, por lo que suelen trabajar con poco dinero.

> La independencia económica nos dio libertad editorial. Difícil y jodido porque hay que generar sinergias para cada proyecto, propuestas para cada intervención, ser creativos para dónde buscar la plata y mantenernos. Pero nadie los obligó, estamos ahí porque queremos.

En más de una ocasión alguno de los socios trató de imponerles temáticas o metodologías y renunciaron a esos financiamientos. A veces, cuando no han conseguido el suficiente dinero, la Caravana reduce el número de semanas de intervención. También otras veces han logrado negociar para que los socios respeten su metodología.

> Amnistía Internacional nos pagó la primera vez. Queremos que vayan allá, pero que ustedes presenten los temas que nos interesa levantar. Y dijimos: No. Así nosotros no trabajamos; nosotros trabajamos con los temas que surgen de la misma comunidad. Si la comunidad está viviendo el desplazamiento forzado, si la comunidad está viviendo eso y son temas que tú quieres que toquen, ¿tú crees que esos temas no van a salir? Si están viviendo eso. Confía en nuestra metodología […] Y los veinte temas que salieron, cuando ellos los vieron, dijeron pues son temas de los que hablábamos.

Una de las instancias internacionales que en últimos años ha patrocinado la Caravana es la Agencia de Cooperación Belga,[26] que tienen una línea de trabajo en *educación* en las regiones donde a la Caravana también le interesaba intervenir. En los últimos años DocuPerú también ha logrado acceder a los fondos

estatales de la Dafo[27] de Perú, destinados a la «gestión cultural» y cuyo objetivo no es la producción sino: «Incentivar acciones de gestión cultural, impulsando iniciativas que beneficien a la comunidad a través de la exhibición, difusión, análisis y/o preservación de obras cinematográficas y audiovisuales, así como espacios de formación vinculados al uso de estos medios».[28] En el caso de Perú, para acceder a este fondo sólo se requiere estar inscrito en el Registro Cinematográfico Nacional, en el que pueden estar instancias con o sin fines de lucro.

Finalmente, sobre el tema de la distribución, en DocuPerú han buscado ventanas acordes con los objetivos de cada proyecto. Balado considera que el espectro del cine documental es tan amplio que su forma ideal no debería considerarse únicamente la de largometraje para salas de cine.

> Documental no siempre es *theatrical*, documental no solamente es para festivales. Documental es un género amplio y una de las salidas es en los cines, una de las formas es el largometraje, formatos profesionales. Pero yo no hago cortos porque todavía no he llegado a hacer largos. Yo no hago video porque algún día haré fílmico. Yo no hago virales para un día ir al comercial. Ésta es una relación bien *facha* sobre el audiovisual.

En lugar de pensar en los festivales y las salas como único

espacio de difusión del documental, en DocuPerú se concibe la difusión en un sentido más amplio; en lugar de «un público», hay «públicos», y en lugar de «un mercado», hay «mercados». Dependiendo del objetivo, «cualquier espacio para acercarse al público podría ser considerado un espacio de distribución».

Así mismo, la permanencia de DocuPerú durante catorce años les ha creado el prestigio suficiente que también les ha permitido a acceder a circuitos masivos de distribución, como la televisión. Una de las estrategias que les ha facilitado la distribución en circuitos alternativos es el uso de un dominio libre de derechos, o como Balado le llama: «Copyleft». Según cuenta Balado, a veces descubren que los documentales están siendo programados en lugares que no se imaginaban o están colgados en sitios de Internet que no conocían.

> El material que genera DocuPerú es *free domain* porque nosotros creemos que hay productos de comunicación que sobrepasan la lógica del mercado. Valor de uso y valor de cambio: ¡chévere! Pero no todo en la vida puede ser eso, porque hay gente que a veces no tiene plata, y cuando tienen no es para productos audiovisuales.

Conclusiones

Lo que posibilitó la invención del cine fue la generación de un dispositivo tecnológico que filmara y que después proyectara un número de fotografías, a una velocidad tal, que produjera la ilusión de movimiento. La ilusión de movimiento es hasta nuestros días el principio básico de del cine. Sin embargo, lo que se entiende de manera hegemónica como «cine» es un fenómeno mucho más complejo. El imaginario popular, que lo asocia con la industria del espectáculo, se entrelaza con las limitaciones simbólicas y materiales, que desde el mercado y la política pública, determinan cuál es el cine que se debe y se puede hacer.

Hoy en día este fenómeno no puede ser entendido fuera del contexto neoliberal en el que el Estado se ha ido «adelgazando», y deja cada vez a más sectores en manos de la iniciativa privada, tales como la educación, la salud o la cultura. Al mismo tiempo, la cultura, que tradicionalmente no se solía asociar al ámbito de la economía, en las sociedades capitalistas postindustriales ha empezado a ser considerada como un «recurso» que puede utilizarse para revitalizar el crecimiento económico de los países. Esto se logra cuando el «sector cultural» genera productos originales, que pueden ser transformados en mercancías susceptibles de ser explotadas

por parte de las llamadas «industrias creativas».

En los últimos años, el auge de los modelos de producción de las industrias creativas ha ido desdibujando poco a poco la línea divisoria entre el cine industrial y el cine independiente. Tanto los grandes estudios cinematográficos, como las pequeñas productoras independientes, se ven obligadas a sobrevivir explotando el valor agregado que generan los derechos de autor y las creatividades individuales. A su vez, el cine independiente, que solía asociarse con el cine de autor o con el cine de bajo presupuesto, cada vez se ve más obligado a seguir las fórmulas de financiación, producción y distribución que garanticen la transformación de las obras cinematográficas en mercancías susceptibles de ser explotadas a partir de la restricción de los derechos de autor. Así mismo, los objetivos del fomento del cine independiente, cada vez se asocian más a la consolidación de un sector creativo-empresarial. En ocasiones, estos objetivos se vuelven más relevantes que el cine mismo. Con ello, el cine independiente se ha ido transformando en lo que yo llamo un cine independiente *cuasi-industrial*.

Mientras, por un lado, el ingreso en las *sociedades de la información* y *del conocimiento* se anunciaba como parte de un

fenómeno de democratización del acceso a la información, facilitado sobre todo por Internet y la convergencia mediática, en donde primaba la libertad de expresión y la diversidad cultural; por otro lado, de manera contradictoria, el endurecimiento de las políticas de *copyright* restringe la libre circulación de la información y de los productos culturales a aquellos sectores que no cuentan con el poder adquisitivo para pagar la cultura y la información, lo que provoca el aumento de las desigualdades y las brechas tecnológicas y de acceso a la información.

El concepto de documental colaborativo que se ha ido consolidando a lo largo de los años en DocuPerú puede leerse como un contrapunto de un modelo hegemónico de producción documental independiente *cuasi-industrial*, el cual delimita las maneras de hacer cine: las rutas a seguir para desarrollar una idea, la exigencia de la escritura, el dominio de la gestión financiera, el tiempo que deben durar los procesos, los presupuestos que deben tener las películas, los formatos en los que se debe producir, el tipo de historias que se deben contar y los sectores que pueden acceder al modelo. Desde un punto de vista estético, la *forma* de un producto puede ser analizada como una apuesta política, pero en el trabajo de DocuPerú, la

dimensión ética se relaciona con la dimensión estética, que exige la expansión del análisis de la obra a las formas de producción y distribución como parte del producto mismo. Por ello, los procesos de producción colabortiva que propone DocuPerú no sólo nos muestran una manera distinta de hacer cine, sino que nos cuestionan el concepto mismo de *qué es el cine*, concebido por ellos como un proceso amplio, que no puede dejar de lado el contexto de producción y los objetivos de cada proyecto, es decir, la relación del arte con la realidad, que en el cine documental, es imposible de ignorar.

El crecimiento del cine documental del que se suele dar cuenta al mostrar cómo el género ha ganado terreno para ser reconocido como un género cinematográfico a la par que la ficción, que cada vez produce más en formato de largometraje, que cada vez tiene más acceso a las salas cinematográficas, que cada vez logra más reconocimiento en los grandes festivales y que cada vez da origen a más festivales dedicados al documental, es tan sólo la punta del iceberg de una enorme filmografía de cine documental latinoamericano. Esta producción, muchas veces no sólo no se considera cine, sino que por lo general se encuentra invisibilizada, tanto por los circuitos de distribución, industrial e independiente, como por

los indicadores de la industria creativa.[29] Es interesante la afirmación de Balado cuando menciona que con el pasar de los años se han dado cuenta de que en DocuPerú «no estamos haciendo documental»; aunque a lo largo de sus catorce años de existencia haya producido más de 160 piezas documentales, que a estas alturas podrían considerarse casi una radiografía fílmica de Perú.

García Canclini (2010) describe cómo en el contexto contemporáneo los artistas se ven obligados a perder la autonomía del arte, ganada durante la modernidad, orillados a justificar su existencia como parte de ciertas políticas económicas o sociales. Para DocuPerú su opción social no es considerada una pérdida de autonomía, por el contrario, es la opción de un arte ético inspirado en las tradiciones de la cultura popular latinoamericana, la teoría crítica y las metodologías del video colaborativo de Brasil. La autonomía que defiende DocuPerú es frente a la industria tradicional del cine y del mercado. Las tácticas autonómicas de las que habla Canclini, en el caso de DocuPerú, se traducen en la búsqueda de mecanismos de financiación y ventanas de difusión que respeten su apuesta cinematográfica. Por ello, me parece que a lo largo de los años, las estrategias de producción y la

filmografía de DocuPerú han logrado consolidarse como una producción documental *autónoma*.

La producción documental *autónoma* latinoamericana, suele enfrentar enormes dificultades para poder producir y distribuir sus piezas, ya que por lo regular es invisible tanto para la política pública en materia de cinematografía, como para los circuitos de financiación y distribución de cine. Pese a ello, es una producción que, gracias al giro digital, está en auge.

Bibliografía

Brunner, José Joaquín (1987). «Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades». Néstor García Canclini (ed.). *Políticas culturales en América Latina*, Ciudad de México: Grijalbo, pp. 13-61.

Castells, Manuel (1996). *La era de la información. Economía sociedad y cultura*, vol. 1, Ciudad de México: Siglo XXI.

Comolli, Jean-Louis (2010). «Documento y espectáculo». *Ideas recibidas. Un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, Barcelona: Macba, pp. 108-123. Disponible en: http://www.macba.cat/PDFs/jean_louis_comolli_ideas_recibidas

Crehan, Kate (2004). *Gramsci, cultura y antropología*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.

García Canclini, Néstor (1987). «Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano». Néstor García Canclini (ed.). *Políticas culturales en América Latina*, Ciudad de México: Grijalbo, pp. 13-61.

___ (2010). *La sociedad sin relato. Antropología estética de la inminencia*, Madrid: Kats editores.

___ y Ernesto Piedras Feria (2006). *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Krotz, Esteban (2003). «El estudio de la cultura en la antropología mexicana reciente: una visión panorámica». José María Valenzuela Arce (ed.). *Los estudios culturales en México*, Ciudad de México: fce, pp. 80-115.

Horkheimer, Max y Theodor Adorno (1998). *Dialéctica de la ilustración*, Valladolid: Editorial Trotta.

Medici, E. (2009). *La receta creativa como motor de desarrollo y sus contraindicaciones*. Barcelona: YProductions.

Morfino, Vitorio (2015). «Althusser lector de Gramsci». Constanza Storani y Pedro Karczmarczyk (traductores). *Representaciones*, vol. 11, núm. 1, pp. 43-66, (Memoria académica). Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7325/pr.7

Rowan, Jaron (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*, Madrid: Traficantes de sueños.

___ (2016). *Cultura libre de Estado*, Madrid: Traficantes de

sueños.

Spivak, Gayatri (1998). «¿Puede hablar el subalterno?». *Orbis Tertius*, vol. iii, núm. 6, pp. 1-44.

Tigueros, A (2014). «Antonio Gramsci en los estudios culturales de Raymond Williams». *Methodos. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 2, núm. 1, pp. 8-22.

Thompson, J. B. (1998). *Los media y la modernidad: Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.

Williams, Raymond (1977). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

YProductions (2009). *Nuevas economías de la cultura. Parte 1. Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas*, Barcelona: YProductions. Disponible en: http://www.demasiadosuperavit.net/wp-content/uploads/2013/07/nuevas_economias_cultura_yproductic

Zirión, Antonio (2015). «Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada». *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades: Imágenes y cultura digital*, enero-junio, pp. 45-70.

Zirión, Antonio y Claudine Cyr (2014). «Circuitos alternos. Nuevas redes y estrategias creativas para la difusión del cine documental en México». C. Curiel y A. Muñoz (comps.). *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo. Documental*, Ciudad de México: Cineteca Nacional, pp. 23-35.

“Si la luna desapareciera no habría vida”.

Diálogos de saberes, género y performatividad en los procesos de producción de la película *Ushui*

Paula Restrepo[1]
Juan Carlos Valencia[2]
Margarita Sáenz[3]

Resumen

Este capítulo hace un análisis situado de los procesos de producción, las interacciones interculturales y los conocimientos generados en la creación de *Ushui*. Esta película fue creada en la costa Caribe de Colombia por un colectivo de indígenas wiwa y una red de colaboradores no nativos. Su realización implicó una compleja negociación y exploración de líneas de género, un *performance* cultural estratégico y una reflexión sobre los límites de la naturaleza y las muchas amenazas que afectan la vida de las comunidades indígenas de Colombia. Es una película sobre sí misma y un documental sobre su propio proceso de realización, un producto autorreflexivo que deja ver su mirada situada.

Palabras clave: Documental indígena, interculturalidad, género,

performatividad, diálogo de saberes.

Abstract

This chapter makes a situated analysis of production processes, intercultural interactions and knowledge otherwise, generated in the creation of *Ushui*. This film was created in the Caribbean coast of Colombia by a Wiwa indigenous audiovisual collective and a network of non-native collaborators. Its production involved a complex negotiation with diverse stakeholders and an exploration of gender lines, a strategic cultural performance and a reflection on the limits of nature and the many threats that affect the life of indigenous communities in Colombia. It is a film about itself and a documentary about its own process of production, a self-reflexive piece that shows its situated gaze.

Key words: Indigenous documentary, interculturality, gender, performativity, knowledge dialogue.

Resumo

As análises deste capítulo conjunto de processos de produção, interações interculturais e conhecimentos gerados na outra criação *Ushui*. Este filme foi criado na costa caribenha da Colômbia por um grupo de indígenas Wiwas e uma rede de

colaboradores nonnative. A sua realização envolveu uma complexa negociação e exploração de linhas de gênero, uma performance cultural estratégica e uma reflexão sobre os limites da natureza e as muitas ameaças que afetam a vida das comunidades indígenas na Colômbia. É um filme sobre si mesma e um documentário sobre sua própria forma de realização do processo, um produto auto-reflexiva revela seu olhar localizada.

Palavras-chaves: Documentário indígena, interculturalidade, gênero, performatividade, diálogo conhecimento.

Introducción

Desde hace varias décadas ha ido aumentando la producción audiovisual de las comunidades étnicas alrededor del sistema-mundo (Schiwy, 2009; Alia, 2010). Desde Australia hasta Canadá, desde Nepal hasta Estados Unidos, pasando por América Latina, las comunidades étnicas han dejado de ser el objeto exótico o exotizado frente a las cámaras, para convertirse en productores de sus propios contenidos.

Este interés por la producción audiovisual ha sido muy fuerte en

América Latina, especialmente en Bolivia y Chile y más recientemente, también se ha manifestado en Colombia. En este país han sobrevivido 87 pueblos indígenas que hablan 65 lenguas amerindias. Colectivos de producción audiovisual de carácter étnico de Colombia han estado produciendo películas en la región del Cauca, la Sierra Nevada de Santa Marta y otras zonas del país desde por lo menos los años setenta. Marta Rodríguez y Jorge Silva jugaron un papel fundamental en esas primeras aproximaciones.[4] Vino después un periodo de gestación y luego, en los noventa, un periodo descrito por la versión 17 de los Cuadernos de Cine de la Cinemateca Distrital (2012) como el del «autodescubrimiento». En este último periodo los indígenas de Colombia se comienzan a apropiar, a su manera, de las herramientas audiovisuales que antes estaban restringidas a los cineastas que venían a registrar sus vidas. Algunos de los protagonistas de este último periodo son los documentalistas Pablo Mora, Carlos Gómez[5] y Marta Rodríguez; experiencias como el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), el Tejido de Comunicación de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN), el colectivo audiovisual Zhigoneshi, el colectivo Cineminga.

Tal como explica Christian León (2014), el audiovisual indígena

abarca una gran variedad de propuestas. Muchas de ellas no agotan sus intencionalidades y prácticas en conceptos como el de emancipación, sino que deben ser comprendidas desde marcos más amplios y algunas incluso desbordan lo comunitario y tienen que ver con iniciativas individuales. Para León, el concepto que agruparía no sólo iniciativas emancipatorias, sino también propuestas artísticas, como las de Alberto Muenala[6] y Amaru Cholango,[7] es el de «prácticas audiovisuales indígenas» (2014). Sin embargo, hay también comunidades como aquellas con las que trabaja Pablo Mora[8] en el norte de Colombia, que centran sus apuestas tanto intelectuales como de producción audiovisual en propuestas de claro cuño político que responden a amenazas explícitas a los territorios y las vidas de las comunidades. En este sentido Mora explica en un texto reciente que:

> Las experiencias comunicativas indígenas no pueden entenderse como simples ejercicios de creación artística o de representación de la realidad, sino como verdaderas estrategias de agenciamiento político para la defensa de la vida y con un ideal de cambio en los paradigmas civilizatorios de nuestra sociedad. (2015a: 29).

Al afirmar su compromiso político en el contexto de los diversos conflictos armados colombianos, Mora no desconoce obras como

la de Muenala o Cholango en el ámbito del audiovisual indígena. Sin duda considera sus trabajos como agenciamientos políticos en el marco de regímenes estéticos y productivos cerrados, como son el mundo del arte y el audiovisual, pero por su cercanía con el movimiento indígena en Colombia y con procesos que no buscan reconocimiento estético ni artístico, sino efectos políticos, toma clara distancia de una categoría tan amplia como la que propone León.

Nuestra apuesta, a lo largo de la investigación que hemos estado realizando desde 2012 acerca del audiovisual indígena en Colombia,[9] está orientada a lo que desde hace algunos años comenzamos a identificar como audiovisual intercultural. Esta categoría, que ubicamos en el marco de la filosofía intercultural crítico-liberadora (Fornet-Betancourt, 2012) y la interculturalidad crítica (Walsh, 2010), quiere dar cuenta de intervenciones decoloniales, que involucran no sólo perspectivas simbólicas, sino también intervenciones materiales en circuitos activistas de la búsqueda de un mundo más justo. El producto audiovisual es, en este sentido, una acción en una red de acciones en la que su mismo proceso de preproducción, producción y circulación es generador y orientador de la red (Whiteman, 2009). Al enfocarnos en la constitución y las

dinámicas de lo que Whiteman ha nombrado como «red temática», queremos hacer énfasis en que, desde una perspectiva política, la pieza audiovisual terminada y puesta en circulación no agota las posibilidades de intervención política. La red temática y sus posibilidades de transformación a lo largo del proceso de realización nos dan las claves para comprender los procesos de producción de justicia social.

Nuestra perspectiva comunicacional, sin embargo, no es la de la comunicación para el desarrollo ni la de su versión remozada de comunicación para el cambio. Nos ubicamos más bien en la propuesta de transformación compartida por las comunidades indígenas, determinadas por una noción de tiempo opuesta a la de la modernidad, que es de donde provienen las propuestas de comunicación para el cambio social. El tiempo, para las comunidades indígenas está determinado por la relación entre pasado y presente y no entre presente y futuro. Las piezas audiovisuales sobre las que hemos indagado apuntan a la búsqueda de una armonía perdida e intentan equilibrar el mundo volviendo a las condiciones del pasado (Zibechi, 2015). De acuerdo con Zibechi, esta forma de entender el cambio «no obedece a la voluntad de crear un mundo nuevo, sino a la de recuperar un mundo perdido: restituirlo, ordenarlo,

restablecerlo, preservarlo de la destrucción… No bajo un orden estatal, sino cósmico. Pretende alinear-nos con un orden superior; que es el mundo en su totalidad, la naturaleza, el cosmos, el universo cualesquiera sean sus nombres» (Zibechi, 2015: 57).

Este capítulo busca realizar un análisis situado de los procesos de producción y los paralelos de búsqueda de justicia, interacciones interculturales y generación de conocimiento, que entraña la realización de películas en contextos de conflicto. Nos enfocaremos en los procesos de producción de una película llamada *Ushui*,[10] creada en la costa Caribe de Colombia por el colectivo de indígenas wiwa Bunkuaneiumun y una red de colaboradores no nativos. Queremos mostrar que, aunque ya no existen espacios sin colonizar totalmente, la riqueza de la producción popular, la amplitud de las cosmologías y otras epistemologías presentes en América Latina y en otras regiones del sistema mundo no han sido nunca totalmente subsumidas ni instrumentalizadas. Hacemos énfasis en los procesos autoetnográficos de la realización documental, que van más allá de la autoindagación sobre la vida de las comunidades, para situarse en el contexto de la articulación de prácticas intelectuales trasnacionales (Mato, 2012). El proceso

autoetnográfico del que hablaremos no sólo da cuenta de lo que se sabe sobre la propia cultura, sino también de lo que se sabe sobre cómo esa cultura y sus procesos políticos y de generación de saber se articulan en prácticas intelectuales transnacionales.

Creemos que la categoría de las cosmovivencias (Champutiz, 2013) es una herramienta conceptual que nos permite entender la película *Ushui*. La categoría de cosmovivencia integra no sólo las visiones de mundo, sino los haceres en el mundo, en este sentido Champutiz afirma que «no es que nosotros veamos así, nosotros vivimos así» (2013: 131). Las cosmovivencias son constitutivas de procesos organizativos y de procesos con intencionalidad político-cultural, por lo que Champutiz insiste en que la comunicación en general debe ser vista y pensada en su contexto de creación, desde epistemes y cosmovivencias otras.

Este concepto permite entender la comunicación como una manera de generar y transmitir saber, que interviene en los procesos de transformación social (Valencia y Magallanes, 2015). Ese saber es conocimiento encarnado, que posibilita generar acciones para la vida, relacionarse con los demás, con uno mismo y con la naturaleza. Los medios de comunicación indígena lo hacen visible y ayudan a materializarlo, por medio

de prácticas y procesos, con aspectos tanto simbólicos como materiales. Pero más que concentrarnos en el producto terminado, como hacen comúnmente los estudios de cine, o de enfocarnos en los hipotéticos efectos que éste pueda tener al circular por los circuitos hegemónicos de distribución, como todavía proponen algunas corrientes de los estudios de comunicación, nos interesa lo que ocurrió durante el proceso de producción de *Ushui*.

Diálogo de saberes, técnica y tecnología en *Ushui*

La población indígena colombiana es de menos del 2% de la población nacional e incluye más de ochenta etnias diferentes, dispersas en un territorio geográficamente fracturado; su pervivencia articula y expresa algunas de las nociones que más significado tienen hoy en la arena política de Colombia, como lo explican Rodríguez y El'Gazi (2007):

> En primer lugar y lo más importante, por décadas las luchas indígenas en torno al reclamo de territorios ancestrales en algunas áreas de las regiones andinas han capturado la imaginación y la atención del país. Segundo, el esfuerzo para mantener sus lenguas, culturas, creencias y religiones en contra de la discriminación profundamente enraizada en la sociedad colombiana se ha convertido en símbolo para una nación que durante la década de los 80 se

> embarcó, por primera vez, en una conversación pública en torno a la aceptación de las diferencias culturales y religiosas, la necesidad de acoger la pluralidad y la urgencia de una democracia sólida y participativa (Rodríguez y El'Gazi, 2007: 454).

Estas luchas tienen antecedentes en el ámbito de las imágenes desde tiempos coloniales (Gruzinski, 2013: 193) y continúan ahora en espacios audiovisuales digitales. Nos vamos a enfocar en la producción de uno de los pueblos que habitan en la costa Caribe de Colombia.

La Sierra Nevada de Santa Marta, ubicada al Norte de Colombia, es una zona de gran diversidad geográfica al encontrarse entre montañas, selva y mar, por lo que mitológicamente se le conoce como la «montaña del centro del mundo»; allí se ubicaron los Tayrona alrededor del siglo VII y, tras cruentas luchas de cacicazgos, iniciaron un gran desarrollo urbanístico y religioso, conocedores de la importancia de su ubicación geográfica. Ya que la Sierra Nevada cuenta con todos los pisos térmicos, se consagraron a la agricultura mediante el sistema de terraceos, lo cual garantizaba un eficaz sistema de regadío.

De los antiguos tayrona provienen los actuales kogui, arhauacos, kankuamos y los wiwa, quienes se consolidaron

como grandes conocedores de su región y con una cultura religiosa enraizada en una cosmovisión relacional entre cielo y naturaleza. Pasados los siglos, alrededor de 1600 llegaron los europeos, quienes los derrotaron militarmente y trataron de imponerles su sistema de creencias religiosas, al llegar allí la comunidad de los monjes capuchinos españoles, quienes desplazan su lengua –damana– e impusieron el castellano como idioma obligatorio. Luego, hacia el siglo XIX, llegaron a la sierra colonos del interior de Colombia, en especial de Antioquia, a imponer como sistema de agricultura los monocultivos, con lo cual se afectó el conocimiento y práctica de los wiwa sobre su biodiversidad. En la segunda mitad del siglo XX arribaron a la región cultivadores y traficantes de marihuana procedentes de la Guajira y el César. Sembraron la planta en la parte baja de la sierra, una zona considerada como territorio ancestral.

Hacia la década de los ochenta el territorio se lo disputan las guerrillas y los paramilitares, por ser una zona estratégica para siembra de coca y transporte por mar, todo lo anterior llevó a desplazamientos y a una cierta desarticulación de los wiwa, además de un cambio drástico en la cotidianidad de los jóvenes, ahora algunos se empleaban como cultivadores de coca, manejada por grupos armados ilegales y delincuentes. En este

marco sociohistórico de violencia y desplazamiento, el territorio se ha convertido en una zona de desorden social y las tradiciones históricas se ven transformadas por otras de corte occidental:

> La violencia y presencia del conflicto armado en la Sierra no sólo ha afectado las decisiones que el grupo Wiwa ha tenido que tomar en el pasado sino que también está afectando los problemas actuales de identidad que se viven en el pueblo. La creciente interacción con la cultura occidental está causando que los jóvenes pierdan interés en mantener vivas las tradiciones y formas de vida de los Wiwa. Muchos jóvenes están interesados en conseguir dinero para poder comprar cosas materiales como ropa o radios o cosas del estilo y para esto trabajan como jornaleros en cultivos de drogas ilícitas y establecen relaciones con los grupos armados. Esto es fuente de gran preocupación para los mayores ya que por un lado, se teme la pérdida de interés y valoración de lo propio, y por otro lado les preocupa el futuro de estos jóvenes si se empiezan a relacionar con esta gente. Muchos están ahora más interesados en tener armas que en las tradiciones históricas de su pueblo (Caicedo, Patiño, Rubiano y Kraus, 2015: 3).

Imagen 1



Algunos integrantes del colectivo audiovisual wiwa Bunkuaneiumun en la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia. Rafael Mojica, que porta la cámara, es el director del documental *Ushui*.

El colectivo Bunkuaneiumun (Imagen 1) surge con el distanciamiento de la «delegación wiwa» del proceso que llevaba con Zhigoneshi, otro colectivo en el que trabajaron durante más de diez años, junto con arhuacos y koguis, con el apoyo de Pablo Mora, y que produjo alrededor de siete piezas audiovisuales. Ya desde el trabajo realizado con Zhigoneshi, pudimos ser espectadores del proceso de incorporación de la tecnología audiovisual que realizaron y que lleva a Pablo Mora a hablar de un proceso de «canibalismo» por parte de los mamos

de la Sierra Nevada de Santa Marta. Al «comerse» una buena parte de la tradición cinematográfica occidental, haciéndola parte de su propia tradición desde tiempos inmemoriales, «los mamos de la Sierra [Nevada de Santa Marta] encontraron su manera de devorar la tecnología audiovisual de los hermanitos menores». (Mora, 2015a: 96-97).

En la película del colectivo Zhigoneshi, *Sey Arimaku*, el director wiwa Saúl Gil, quien posteriormente fue también uno de los directores de *Ushui*, habla sobre la existencia de una madre de las imágenes que habita en la Sierra Nevada, a la que se le debe hacer pagamento.

> aprendiendo todo esto, la edición, la imagen. Viendo bien también puede servir porque los hermanitos menores siempre se basan a través de imagen. En esta parte es necesario aprender y a través de eso podemos explicar fácilmente, porque anteriormente los mayores como indígenas nunca usaron la imagen, pero hoy en día también existe como una televisión por allá por la Sierra Nevada en un sitio especial al anochecer aparece como una pantalla y se transforma pasando diferentes imágenes… La madre de la imagen está en la Sierra, es la madre de todas las imágenes, por ejemplo del espejo, del televisor. (2012).

Esta madre se llama Nungá, que quiere decir «la imagen». Este testimonio propicia en Mora una especie de epifanía, pues entiende que en el trabajo que estaba realizando con

Zhigoneshi no estaba en juego únicamente un proceso de transferencia de conceptos y oficios, sino algo mucho más importante: «el puesto que tienen las imágenes y la tecnología de fotografía, de video en el mundo tradicional» (Sey Arimaku, 2012) de la Sierra Nevada de Santa Marta. Este proceso se inició por la necesidad que vieron las autoridades sagradas y las comunidades, de encontrar aliados que los apoyaran en la misión de salvar la Sierra y sus comunidades. La violencia había llegado a un punto insostenible. En la serie para televisión *Palabras mayores*,[11] el director arhuaco Amado Villafaña explica:

> del 2002 para acá comienza la situación más difícil, hay un enfrentamiento entre paramilitares y guerrilla, entonces nosotros quedamos como en la parte media. Señalados tanto por la guerrilla como por los paramilitares. Muerte de indígenas arhuacos, wiwas, koguis, kankuamos. Y era como muy difícil la seguridad de las personas en la sierra, entonces de ahí es que nace la decisión de los mamos de que se debe difundir hacia afuera que nosotros por principio no compartimos en ningún momento la violencia (2009).

En la misma serie, el director wiwa Saúl Gil expone la dificultades que debieron superar con esfuerzo y con trabajo en equipo:

> Para hacer esta serie de televisión tocó concientizar a los mamos en la entrevista, porque los mamos no están acostumbrados a hablar frente a la

> cámara. Y otra cosa es que los mamos están acostumbrados a hablar en general día y noche, entonces no tienen límite. Cuando ellos hablan dos o cinco minuticos no se conforman, ellos ven que queda como mocho. Entonces ya uno como va aprendiendo ya uno le va diciendo que hasta ahí (2009).

En 2013, Bunkuaneiumun presentó su primera producción en la Muestra de Cine Indígena Daupará, al margen de Zhigoneshi, llamada *Shamaiama* (*Nuestra música*). Éste es un corto documental en el que el colectivo wiwa comienza a mostrar gran interés audiovisual por las mujeres de sus comunidades y en especial por las sagas, o mujeres sabias. En este corto, una mujer busca en los territorios wiwa la guía de las sagas en su proceso de formación como mujer sabia, en compañía de la música.

Un año después, se estrena en la Muestra Internacional Documental de Bogotá (Midbo) la película *Ushui*. Es una película sobre sí misma, pero sobre todo es una película sobre su propio proceso de realización, un producto autorreflexivo que deja ver su mirada situada y un trabajo de investigación en el que el conocimiento no sólo circula hacia afuera, hacia los espectadores externos a la comunidad, sino también hacia adentro. Este proceso de investigación, según Pablo Mora (2015b), generó un impacto performativo en la cultura, y

permitió reanimar tradiciones que habían sido minadas por los múltiples periodos de violencia y muerte. No nos referimos a la performatividad del documental propuesta por Nichols (1997), sino a la performatividad de las palabras y las narraciones que construyen lo que supuestamente describen. *Ushui* implicó una búsqueda de conocimiento de la propia cultura que desembocó en la recuperación del mismo.

En la película no sólo hay una oposición entre el mundo de los hermanos mayores y el mundo de los hermanos menores,[12] este último hostil, ruidoso e insalubre. También hay una oposición entre el conocimiento y la falta de él. *Ushui* trata la historia de una pareja de indígenas wiwa que se desplaza de su territorio para ir a la ciudad de Santa Marta. Ella está embarazada. En la ciudad, la pareja sufre el impacto de la vida urbana, con su ruido, su contaminación, la explotación de la naturaleza, el maltrato cotidiano a las personas, la precariedad de los lazos comunitarios, el racismo y la racialización de los indígenas. Al regreso a su territorio, la mujer se siente enferma. Tras apelar a la sabiduría de sus autoridades, ella entiende que tiene que emprender una cura, una limpieza en el espacio sagrado que tienen las mujeres sabias wiwa, un lugar llamado *Ushui*. Para sanarse y sanar a su bebé del malestar que le

generó la visita al mundo de los hermanos menores, la joven embarazada debe recuperar el conocimiento de los suyos, un conocimiento que está desapareciendo y por el cual los jóvenes ya no se interesan.

Por ser hombres, a los productores audiovisuales Wiwa que registran el proceso, no les es permitido ingresar al *Ushui* con sus cámaras. Para grabar imágenes del proceso de cura, deben negociar y solicitar permisos a las autoridades masculinas y femeninas de su comunidad. Finalmente logran hacer un registro parcial, determinado por las restricciones que la comunidad ha puesto siempre a la divulgación audiovisual de su vida.

Gracias al registro parcial hecho por los realizadores podemos ver, como espectadores, que después de seguir los rituales y prácticas de limpieza, la mujer inicia un proceso de recuperación, pero también somos testigos de sus dificultades para aproximarse a su propio mundo, en el que las diferencias jerárquicas determinan diferencias en la historia vivida y en el conocimiento del pensamiento y la vida política de la sierra. Sus decisiones sobre qué mostrar y cómo mostrarlo, así como su conocimiento del mundo que habitan está determinado y

restringido por el lugar que ocupan en sus comunidades y por ser hombres.

Ésta es la descripción que nosotros, académicos no wiwa hacemos desde un entorno urbano y desde nuestra propia alfabetización audiovisual, basada en años de relación con epistemes modernas y con la cinematografía occidental. Los analistas externos a las comunidades a veces adoptamos puntos de vista de lo que las feministas describen como testigos modestos (Haraway, 2004), o lo que otros nombran como punto cero (Castro-Gómez, 2004) o «como quieran llamarle». Por esta característica o limitación, muchos elementos, símbolos, perspectivas y mensajes seguramente se nos escapan.

Análisis de los procesos y diálogos de saberes

Una película como *Ushui* es el resultado de un largo proceso, de conversaciones con la comunidad, de múltiples diálogos de saberes y relaciones interculturales con personas que apoyan y agentes externos, tanto del gobierno como de empresas y otras instituciones. El diálogo de saberes hace posible la interculturalidad, es comunicación entre diversas tradiciones culturales en condiciones de equidad, al reconocer las huellas

de la colonialidad, pero también el potencial transformador del encuentro, que no necesariamente tiene que fructificar en acuerdos y universalismos (Cerbino, 2002), pero que transforma a los involucrados, aumenta la conciencia de la pluralidad epistémica y de su propia singularidad. La interculturalidad puesta en marcha mediante el diálogo de saberes «destradicionaliza» (Fornet-Betancourt, 2012: 18) a los indígenas, rompe con la reducción dogmática de su otredad a tradiciones explotables por el mercado o modernizables y nos permite enfrentar los problemas del mundo actual con otras herramientas y objetivos.

En *Ushui* se ponen de manifiesto las tensiones pero también los diálogos que se dan en las comunidades indígenas sobre las relaciones entre distinciones de género, saber y poder, en articulación con las producciones audiovisuales, los procesos de apropiación de tecnologías digitales de punta y los estilos narrativos de los realizadores indígenas y colaboradores externos a las comunidades.

En una de las primeras secuencias de la película está el equipo realizador hablando del tema de la película y la realización del guión. Desde ahí sabemos que la película está hecha para

nosotros, los hermanitos menores. Desde el mismo guión es necesario resolver el problema del público, preguntarse quiénes van a ser las audiencias, qué se les va a mostrar y qué no se les puede mostrar. Como hermanos menores, desde ese momento entendemos que no lo podremos ver todo, que no tendremos el conocimiento completo ni de un hombre wiwa, ni mucho menos el de una saga. Los dos directores de la película, Roberto Mojica y Saúl Gil conversan sobre qué mostrar y cómo mostrarlo. Mientras Saúl está preocupado por la temática y los protagonistas, Rafael se preocupa por la forma de realización del guión y por las secuencias de imágenes y su ordenamiento. Cuando ellos están decidiendo cómo empezar, nosotros presenciamos frente a la pantalla el inicio de la película que los presenta discutiendo sobre cómo empezar: con ese diálogo con la audiencia, que es muy recurrente en el audiovisual indígena, apoyado por Pablo Mora, y que se convierte en un diálogo con la técnica y la tecnología, donde la lengua, la memoria y la búsqueda de aliados son protagonistas.

Toda la película muestra de manera permanente secuencias que van dejando ver ese diálogo entre las autoridades indígenas, tanto masculinas como femeninas, el pensamiento, la cotidianidad de la comunidad y la comunicación en un sentido

amplio. Las cámaras son objetos extraños con los que poco a poco han comenzado a dialogar, se las asocia a lugares sagrados, se hacen pagamentos por las producciones, se asumen sus procesos desde su propia lengua y se les asigna lugares y funciones específicas, como la memoria y la búsqueda de aliados políticos.

Mientras conversan y mambean coca, los dos directores de la película y un mamo, la cámara al lado como un objeto extraño, está recibiendo los permisos para ingresar a la comunidad y para realizar *Ushui*. El mamo les dice las siguientes palabras:

> Antes pensaba que estas herramientas no nos servían, pero hoy en día veo necesario mostrar el daño que causa el hombre a la naturaleza. Hay que grabarlo y difundirlo en otras partes. Eso también le sirve al hermano menor, para que vea y entienda lo que está pasando y conozca nuestra visión… las fotos y todo lo que se graba en video me parece muy bien. Si me llego a morir, de aquí a cien años los jóvenes y los gunamas me seguirán viendo, por eso yo necesito estos equipos. ¿O será que en cien años los archivos se habrán perdido?

Género en lo indígena: La luna y el sol, sabidurías complementarias

Las polémicas académicas sobre la existencia u originalidad de

las líneas de género en comunidades indígenas o afrodescendientes son agudas. Algunas feministas, en especial las eurocéntricas (De Beauvoir, 1977), consideran que la evolución de la humanidad creó líneas de género artificiales que de forma universal otorgaron un rol hegemónico a lo masculino. Las «mujeres» irían adquiriendo conciencia de esa artificialidad y resquebrajándola alrededor del mundo en su lucha contra un orden patriarcal. Por lo tanto, defender la existencia de líneas de género en comunidades étnicas o, peor aún, considerarlas como naturales significaría adoptar una perspectiva reaccionaria y dar un paso atrás en la lucha universal de las mujeres contra el patriarcado. Otras feministas (Oyewumi, 1997; Lugones, 2007) consideran que el género es una creación occidental impuesta –durante la era colonial y por la colonialidad imperante desde la independencia política– a comunidades que funcionan con otras lógicas. Estas autoras, según Segato, «afirman la inexistencia del género en el mundo pre-colonial» (2011: 31). En las comunidades indígenas actuales existirían entonces múltiples expresiones y experiencias de género, las cuales no serían comprensibles desde el binarismo occidental. Por último, hay un tercer grupo de feministas, a las que nos sentimos más próximos y entre las que se cuentan Segato

(2011) y Gautier (2005). Ellas consideran que hay una gran diversidad de experiencias de género, incluso algunas comunidades que viven identidades transgenéricas fluidas (Segato, 2011: 33), difícilmente comprensibles o categorizables desde el binarismo del sistema sexo/género occidental (Rubin, 1986). Para estas autoras hay comunidades en las que alguna identidad de género tiene ciertas prerrogativas (casi siempre un patriarcado de baja intensidad). Sin embargo, insisten en que en estas comunidades existen balances de poder que evitan la radicalización o el desequilibrio profundo. Segato considera que la intrusión colonial y la colonialidad republicana posterior patriarcalizaron más a las comunidades indígenas y generaron rupturas en los sistemas de control interno que existían debido a dos factores: «La superinflación de los hombres, en su papel de intermediarios con el mundo exterior, del blanco; y la superinflación de la esfera pública, habitada ancestralmente por los hombres, con el derrumbe y privatización de la esfera doméstica» (Segato, 2011: 34).

Desde este tercer punto de vista, comunidades indígenas como la de los wiwa no han estado exentas del impacto de la modernidad/colonialidad y de la consiguiente patriarcalización. Pero como muestra *Ushui*, esta comunidad mantiene instancias

de balance de poder entre los géneros que no implican que mujeres y hombres deban tener los mismos roles dentro de la comunidad. Esto es algo que no comprenden las feministas latinoamericanas o metropolitanas, que desde una mirada eurocéntrica analizan las prácticas audiovisuales indígenas y esperan encontrar a mujeres y hombres desempeñando las mismas funciones. Según Pablo Mora, las películas realizadas con Zhigoneshi han sido criticadas con dureza por tener sólo las voces de los mamos e incluso por ser películas machistas. Los directores de Zhigoneshi, continúa Mora, recibieron esta crítica con cierta reticencia «porque hay una perspectiva de género que invade los juicios sobre otras culturas que para ellos digamos están equivocados, están desenfocados» (2015b). Al ser consultado por las características de género del colectivo de comunicación Bunkuaneiumun, Mojica respondió que sólo estaba integrada por hombres y explicó:

> Nosotros también nos hemos hecho ese planteamiento. Realmente no tenemos las personas preparadas, no hay mujeres que hayan estudiado, que manejen la información, la parte tecnológica. Sí tenemos la participación de las sagas, eso ha sido lo máximo, pero ellas lo hacen desde el conocimiento propio, ellas no participan del escenario del que participa el equipo de comunicación. Ahora se están formando unas niñas que están en estudios, bachillerato, la primaria y más adelante, en cuatro o cinco años esperamos que tengamos esas mujeres preparadas para que hagan el papel de los hombres también.

En *Ushui* contemplamos un claro ejemplo de representación de las mujeres como «Portadoras de conocimiento y cultura indígenas» (Schiwy, 2009: 109), algo que Freya Schiwy señala como común en el cine indígena, y como un tipo de registro que está incluso mucho más presente que el tema de la raza en múltiples producciones. A la vez, *Ushui* permite ver que perduran diferencias de género particulares y que las mujeres de la comunidad guiadas por sus sagas conservan y defienden espacios propios y poder político, no han sido relegadas a una esfera doméstica desempoderada.

De acuerdo con Rafael Mojica (2014), «Nosotros [los wiwa] tenemos el privilegio de tener las mujeres sabias, que otros pueblos no las tienen. Entonces de allí parte la idea de hacer el documental». El *Ushui* es un ámbito sagrado de expresión y comunicación de la feminidad wiwa. Mójica explica que:

> El Ushui es un espacio sagrado que representa a la mujer, a la mamá, a la madre tierra, allí es donde se recrea el conocimiento, donde las niñas, las mujeres llegan en todo momento a recrear ese conocimiento que viene siendo transmitido de generación en generación, por las conocedoras, las sagas.

Las sagas son mujeres sabias, mujeres de conocimiento que existen tanto entre los kogui como entre los wiwa, aunque su

presencia es mucho más fuerte entre estos últimos. Son músicas espirituales; su música, como se ve en la película, conecta a los wiwas con el pensamiento. También son médicas tradicionales, parteras y maestras de mujeres jóvenes y adolescentes. Años de aprendizaje convierten a las sagas en lo que son: les dan su conocimiento ritual, su capacidad para tratar la enfermedad y su condición de maestras para formar a otras sagas. Su papel en la preservación de la tradición y los saberes es de vital importancia para la comunidad wiwa. Su par son los mamos, hombres sabios asociados espiritualmente con el sol, así como las sagas con la luna. Sagas-luna y Mamos-sol son las principales autoridades wiwa, cuya autoridad está fundamentada en su conocimiento del territorio, de las plantas, de los rituales y del origen de los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta. No sólo conocen los lugares rituales donde se deben hacer los pagamentos «a sus dueños o padres ancestrales», también son quienes hacen dichos pagamentos «para que se mantenga la armonía en el orden natural y social» (Loaiza: 152). Por la importancia complementaria de las sagas y los mamos, sorprende que en *Palabras mayores*, coproducida con el canal regional Telecaribe,[13] donde las autoridades espirituales wiwa, kogui y arhuako «le responden al mundo»,

no se muestre a ninguna autoridad femenina pronunciar palabras mayores.

Durante todo el documental *Ushui* se ve el gran esfuerzo del guión para mostrar el trabajo complementario entre las sagas y los mamos como autoridades espirituales, y entre los hombres y las mujeres. Esto sucede tanto en la historia de la mujer embarazada y su proceso de sanación como en la relacionada con la grabación del documental. En la primera secuencia, sobre el agua temblorosa, aparece el reflejo de la luna, las estrellas y las nubes, con el sonido de la noche, los grillos y las cigarras, y la voz en *off* de una mujer dice: «Una mujer sola no vive bien, por eso en principio dejaron una pareja: el sol y la luna. Si la luna desapareciera no habría vida». Esa imagen se interrumpe para dejar paso a la imagen del mar sobre la playa de arena blanca, ya de día. La transición de la noche al día, de la luna al sol, simboliza la complementariedad entre la mujer y el hombre.

La enfermedad de la joven embarazada viene de un mundo que no es el de los wiwa, es un mundo ajeno que se presenta como ruidoso, malsano y hostil, el de los hermanitos menores. Pero también viene por el desconocimiento de los saberes de las

sagas, los saberes que los jóvenes han comenzado a olvidar, y se trazan así distinciones entre el pasado y el presente, los jóvenes y los mayores y el conocimiento y la ignorancia. Según Mójica, la película *Ushui* muestra «el espacio sagrado de las mujeres […] cuyo valor se ha ido perdiendo, para muchas personas como ustedes o nosotros mismos. Por no saber, se violan los derechos. Personas cuando llegan a la comunidad no saben si se puede entrar. ¿Cómo mostramos eso para que no ocurra?» (2014).

La joven embarazada está en su camino de aprendizaje para convertirse en saga. Para sanarse y sanar a su bebé del malestar que le generó la visita a la ciudad, debe creer en el conocimiento de los suyos, un conocimiento que está desapareciendo, por el que los jóvenes ya no se interesan. La mujer pasa por diversos momentos rituales a lo largo de la película. Primero es sometida a un ritual de sanación con una saga anciana que la masajea y la aconseja para que haga lo que guía el conocimiento. Mientras masajea su vientre, le dice a la joven:

> Debes comprar espiritualmente esa semilla que llevas dentro, así en el momento del parto no tendrás dificultad y llegará con facilidad. Sin nadie darse cuenta tendrás el bebé. Así era antes, por nosotras sabes que era así. Cuando

> nazca tu hijo la placenta se coge y se guarda en una olla de barro, y no se debe enterrar el mismo día. Esto es lo que las abu nos transmiten, después de cuatro días es cuando se debe guardar. Debe acompañarse de un canto. Se hace un hueco y se guarda ahí. Ése es el orden establecido. Si se acaba este conocimiento habrá muchas dificultades en los embarazos. Por eso, para que no tengas problemas al momento del embarazo busca la madre del río, coge un palito y guárdalo sobre la barriga, debes permanecer siempre con el palillo. Después de llevarlo por mucho tiempo bótalo a la corriente. ¿Será que el palillo se detiene en la corriente? No, ¿verdad? Así de fácil y rápido será el parto… Te doy un último consejo: ten pensamientos positivos. Si tienes mala actitud le coges rabia a tu esposo. Ese acto negativo lo recibe él. Y si coges rabia no comes (2014).

Luego la joven entra al Ushui, con otras mujeres escucha, mientras hilan y tejen, cómo una saga habla de la importancia del Ushui, sobre qué se hace allí y la formación, desde pequeñas de las sagas. La secuencia ritual continúa con la visita de la joven embarazada y su pareja al mamo. Esta visita había sido recomendada a la mujer por una saga. El mamo les dice que para que la mujer no tenga dificultades en el parto deben hacer un pagamento con unas piedras que salen del mar, «en el lugar donde se originaron sus padres». En la última secuencia ritual la pareja llega hasta la playa, selecciona las piedras y hace el pagamento, las dejan en el mar de nuevo, devuelven al mar lo que venía de él. El hombre le habla a la mujer del daño que le han hecho los hermanos menores a los sitios sagrados,

le habla de devastación y muerte. Por ese proceso de destrucción los wiwa no pueden volver a ser como eran antes, «han dañado nuestro libro de conocimiento».

Aunque el documental se llama *Ushui*, que es el lugar sagrado de las mujeres, durante toda la secuencia ritual que atraviesa el documental se expone la complementariedad del conocimiento: el hombre y la mujer, el sol y la luna, las sagas y los mamos. Según Schiwy, «la complementariedad de género adquiere un valor paradigmático ya que evidencia la posibilidad de coexistencia de diferentes órdenes de conocimiento en el activismo mediático indígena» (2009: 120). Schiwy resalta los discursos de complementariedad de género del movimiento boliviano desde los años sesenta. Algunos intelectuales de la época «invocaron la complementariedad de género como un elemento definitorio que distingue los indígenas de las sociedades occidentales» (Schiwy, 2009: 120). Del mismo modo esta autora habla de la complementariedad entre los Shuar en la Amazonia ecuatoriana y de los Nasa (Páez) en Colombia (Schiwy, 2009: 121). Todas estas ideas se exponen en las discusiones, exposiciones y diálogos que tienen lugar en escenarios como las exhibiciones individuales, los festivales y muestras audiovisuales en los que son puestas en circulación

las producciones indígenas, y en los que los wiwa han tenido una participación importante desde su trabajo con Zhigoneshi.

Pero, como decíamos antes, no deja de ser paradójico que ni *Palabras mayores*, ni el resto de la producción realizada por el colectivo Zhigoneshi den cuenta del saber femenino de la Sierra Nevada de Santa Marta, del mismo modo que dan cuenta del saber masculino. La explicación que aventuramos a este desbalance estaría en el impacto diferencial de la patriarcalización moderno/colonial que propone Segato, sobre las tres comunidades que componían el colectivo Zhigoneshi. Conjeturamos que los balances de poder intergénero se han mantenido más entre los wiwa, aunque somos conscientes que tratar de comprender las acciones por medio de relaciones causales puede ser engañoso, y que ni siquiera los sujetos colectivos o individuales tienen conciencia y total dominio racional de su agencia. Aunque las sagas están presentes tanto entre los wiwa como entre los kogui, tienen un mayor peso entre los primeros. Valga aclarar que *Palabras mayores* es una serie constituida por nueve episodios, tres de ellos protagonizados por mamos kogui, tres por mamos arhuako y tres por mamos wiwa; de modo que aparentemente hay un buen equilibrio representativo de los tres grupos que componían

el colectivo.

Las dinámicas de lo que Pablo Mora llama las pequeñas geopolíticas de la Sierra Nevada de Santa Marta y sus pueblos (wiwas, arhuacos, Koguis y kankuamos) y las dinámicas de los movimientos sociales y sus diálogos de saberes sin duda tienen alguna incidencia en estos procesos. Quienes han podido acercarse a la sierra y a sus comunidades hacen la diferencia entre los kogui, los arhuaco y los wiwa. Los kogui han sido muy conocidos por el papel que los antropólogos han tenido en su visibilización, especial, pero no únicamente con los trabajos de Reichel Dolmatoff. Esta tradición ha sido continuada por una lista variopinta de políticos, entre presidentes y ministros de medio ambiente, que han visto en la «aceptación espiritual» de los mamos kogui una garantía de buena imagen. Los arhuaco han sido conocidos por sus habilidades diplomáticas y políticas. Mientras que los wiwa han estado siempre más ocultos o menos expuestos; la violencia arremetió con mayor fuerza contra ellos, y su idioma, el damana, es uno de los que está en peligro de extinción, cuando la desaparición de la lengua implica la desaparición del pensamiento y el desprestigio frente a otras etnias, tal como lo han experimentado no sólo los kankuamo, sino también habitantes de la Sierra Nevada de Santa Marta. En

el mundo indígena, si se puede usar tal expresión, la ausencia de lengua conlleva a la ausencia de pensamiento tradicional.

Cuando las agendas comunicativas de los tres pueblos vuelven a dividirse, explica Mora (2014), lo primero que se plantea es la representación del mundo de las sagas. La preponderancia de las sagas en el mundo wiwa no nos parece una explicación satisfactoria para esta decisión, ya que no existe una correspondencia entre las culturas y las autorrepresentaciones de ellas, que al menos en el caso de las etnias de la Sierra Nevada de Santa Marta tienen una clara función de táctica política (De Certeau, 2000). Según Raúl Zibechi, 1968 implica una ruptura en las formas de los movimientos sociales, en primer lugar por la entrada de nuevos actores (mujeres, jóvenes), y en segundo lugar por la puesta en cuestión del patriarcado. Más o menos por la misma época los intelectuales indígenas en América Latina comienzan a hablar de la complementariedad de los géneros entre los pueblos indígenas como una forma de diferenciación de las relaciones de género en Occidente. Las mujeres como nuevas actoras políticas en los llamados «nuevos movimientos sociales» le inyectan a la movilización en el mundo nuevas maneras de hacer y de pensar. Esto, sumado a que «Entre los pueblos indios de

América Latina existe otra cosmovisión, que podemos llamar femenina o matrística. Es holista, relacional; está asentada en la complementariedad de los opuestos y en la reciprocidad» (Zibechi, 2015: 22), pudo haber llevado a que el equipo wiwa tomara esa decisión.

Al ser el género y sus procesos de complementariedad un tema relevante en el movimiento indígena latinoamericano, tal como lo ha mostrado el movimiento zapatista o como ha sido trabajado dentro del movimiento ecuatoriano, boliviano y colombiano, es posible que la relación de la Delegación Wiwa con estos discursos y apreciaciones haya terminado encaminándolos hacia la complementariedad de los géneros, como tema de sus producciones. La producción de *Ushui* implica que los wiwa, no sólo tengan un gran aprecio por sus autoridades espirituales femeninas, sino que también quieran y puedan mostrar su conocimiento, como un rasgo específico de su cultura y un distintivo en relación con los otros pueblos de la sierra. Junto con los kankuamo, los wiwa han puesto la mayoría de las víctimas en el conflicto armado que se ha vivido en la sierra y eso, según Pablo Mora, «también ha contribuido a que las mujeres hayan perdido ese papel que tenían hace tres, cuatro o cinco décadas. Entonces el Mamo Ramón Gil y la

comunidad decidieron que la primera película Wiwa debería ser sobre mujeres, sobre las Sagas» (2015). Un mundo que estaba en desaparición intenta ser rescatado mediante la autorrepresentación y el *performance* de la propia cultura que esto conlleva (Mora, 2015b).

Tal vez más que hablar de una supuesta visión enriquecida de género, que sobrepasa la dualidad de lo masculino y lo femenino, entre el pueblo wiwa y otros pueblos indígenas del Abya Yala,[14] *Ushui* –en su relación con producciones anteriores en las que ha estado involucrada la delegación wiwa–, nos habla de este colectivo de comunicación como un sujeto político en diálogo permanente con las discusiones que se desarrollan con otros procesos de movilización social. Más que características esenciales de la cultura, una producción audiovisual y sus procesos, nos permiten asistir a la realización de conversaciones políticas, estéticas, culturales e históricas que las configuran, lo que Daniel Mato (2012) nombra como «prácticas intelectuales transnacionales». Estudiar los medios de comunicación desde visiones críticas ilustradas, sin entender sus procesos de configuración cosmovivenciales, empobrece nuestro entendimiento de los mismos.

El proceso de configuración de *Ushui* nos deja también entrever un entramado de luchas de poder/saber entre los feminismos indígenas, las políticas identitarias, las luchas sociales y populares y los feminismos del sur –fuertemente enraizados en las dinámicas coloniales de los feminismos del norte–, en sus dinámicas de producción de sujetos coloniales universales. Tal como plantea Espinosa:

> Una buena parte de las feministas de la periferia, gracias a sus privilegios de clase y raza, si bien en desventaja en relación a sus compañeras del Norte, en sus propios países se han beneficiado de los marcos conceptuales occidentales y etnocéntricos que producen –como su otro constitutivo– a la «mujer (negra, india, pobre, lesbiana, ignorante) del Tercer Mundo». Ellas participan activamente en el proyecto que hace imposible la agencia y la escucha de la subalterna latinoamericana (Espinosa, 2014: 318).

En sus acciones y omisiones, los diálogos entre las intencionalidades políticas, los pensamientos patriarcales, los feminismos indígenas, campesinos, marginales y afro del sur y los feminismos blancos, elitistas y occidentalizados del mismo sur, en la película *Ushui* se ponen en escena en la red de configuraciones discursivas, en un sentido foucaultiano. La complementariedad no implica sólo una actuación de unas supuestas dinámicas históricas de los wiwa, sino que implica además un trabajo de diálogo acerca de las concepciones de las

relaciones entre mujeres y hombres y todo lo que las representa, con producciones audiovisuales e intelectuales indígenas del Abya Yala. La respuesta de la complementariedad que los wiwa dan a críticas que ellos consideran fundadas en visiones occidentales de lo femenino y lo masculino, están articuladas con una producción de pensamiento del Abya Yala, comprometida con problemas que la aquejan, como el desconocimiento espiritual, el cambio climático, las dinámicas de saber/poder en relación con el deterioro ambiental, el neoliberalismo, etcétera.

Comentarios finales

Ushui es una película inusual, llena de poesía y política. Su contenido aparente para nosotros parece indicar la existencia de cosmovivencias que difieren de forma notable de las comunes del mundo urbano colombiano en el cual vivimos los autores de este capítulo. Vislumbramos entre los wiwa, la existencia de un patriarcado de baja intensidad, en el que los que llamamos hombres tienen ciertas prerrogativas, pero en el que las que llamamos mujeres, guiadas por el conocimiento de sus sagas, mantienen espacios propios y defienden balances de

poder que evitan la radicalización del patriarcado o el desequilibrio agudo de poder entre los géneros. Estos balances de poder que perduran no implican que los géneros existentes entre los wiwa sean intercambiables en sus roles dentro de la comunidad. Defender su especificidad no implica sucumbir al patriarcado, sino ratificar sus cosmovivencias y sus sistemas de equilibrio de poder entre géneros. Parafraseando a Fernanda Barbosa, el hecho de que las mujeres tengan roles diferenciales dentro de las comunidades indígenas y no tengan roles evidentes en los colectivos de comunicación audiovisual no significa que no participen, sino que cuentan y comunican en otros niveles (Barbosa, 2015: 157).

Más que un producto de autorrepresentación y diferencia, *Ushui*, y sobre todo sus procesos de producción, ilustran las cosmovivencias en acción de los wiwa, su esfuerzo por encontrar aliados, su lucha por proteger su entorno y el nuestro, la naturaleza que nos incluye a todos, de las acciones depredadoras y suicidas de los que los wiwa llaman con tanta razón, hermanos menores. El proceso que resulta en obras tan maravillosas como *Ushui* introduce a sus participantes, tanto indígenas como externos, en la política de sus luchas de recuperación de un orden cosmológico, nos acerca a la

necesidad de la interculturalidad, nos interpela como perpetuadores de lógicas androcéntricas, racistas, patriarcales y desarrollistas. Pero también nos abre caminos que pasan por lugares como el Ushui.

Además de ser una película que intenta buscar aliados externos, en la misma línea que hicieron las producciones del colectivo Zhigoneshi, esta película, según Pablo Mora, también ha servido para recuperar el papel de las sagas como guías espirituales. La película, entonces, no sólo señala una autorrepresentación del papel de lo femenino, sino que además proyecta un futuro deseado en el que las sagas recuperan su papel, o vuelven a construir, con la ayuda de la comunidad, su lugar en el mundo wiwa.

> Porque esa es quizás una de las instrumentalidades más importantes de la comunicación audiovisual en el mundo de la Sierra. No es solamente que nos quieran comunicar lo que son ellos hacia afuera, sino que el hecho de hacer videos, de producir investigaciones, de debatir internamente qué se hace, cómo se hace, tiene un efecto performativo en la cultura. Transforma la cultura, le propone un horizonte digamos de reivindicación o de fortalecimiento cultural. Y ese es el papel interno de películas como *Ushui* (Mora, 2015b).

El proceso de esta película va desde el momento en el que los mamos de la Sierra Nevada de Santa Marta deciden que el

video es una buena herramienta para mostrarle al mundo lo que está pasando con sus comunidades y «el corazón del mundo», hasta su puesta en circulación. Tal proceso da cuenta de las dinámicas políticas de vinculación y desvinculación de los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta, de comunicación espiritual y comunitaria y de comunicación con la naturaleza, que se insertan en las actividades de aprendizaje técnico y tecnológico, en las discusiones sobre la realización del documental y de la puesta en escena de la complementariedad de los géneros. Pero además da cuenta de dinámicas de movilización social en las que debemos tener en cuenta la creciente producción de audiovisual indígena con fines políticos más que estéticos, o en todo caso con una estética ligada a las cosmovivencias, a la ética y a la política, la circulación de discursos de género y la generación y reconocimiento de saberes desde y entre las mujeres, los escenarios de diálogos de saberes que han sido dispuestos en las muestras y festivales de cine y video indígena y la reflexión que se produce desde los mismos realizadores y que, sin duda, va transformando las prácticas audiovisuales y las prácticas de comunicación. Los pueblos indígenas son sujetos colectivos históricos en una permanente transformación que apunta a la recuperación,

donde el pasado y el presente se entrelazan para buscar un futuro, en dinámicas de negociación, lucha y diálogo con sus instituciones y con las instituciones que configuran los Estados nacionales. El audiovisual y su capacidad performativa dan cuenta de esto.

Bibliografía

Alia, Valerie (2010). *The New Media Nation: Indigenous Peoples and Global Communications: Anthropology of Media*, New York and Oxford: Berghahn Books.

Barbosa, Fernanda (2015). «Comunicación indígena o la realidad con ojos de mujer». Pablo Mora (ed.). *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*, Bogotá: Idartes y Cinemateca Distrital, pp. 141-160.

Caicedo, Santiago, María Patiño, Tatiana Rubiano y Daniel Kraus (2015). «Wiwa». *Wiwaetnología*. Disponible en: http://wiwaetnologia.tumblr.com/post/116056044870/historia

Champutiz, E. (2013). «Productores audiovisuales indígenas de Ecuador, una práctica integral de "cosmovivencia"». *Revista Chilena de Antropología Visual*, junio, pp. 118-135.

De Beauvoir, Simone (1977). *El segundo sexo*, Buenos Aires: Siglo XX.

De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico de Estudios Superiores.

Espinosa, Yuderkis (2014). «Etnocentrismo y colonialidad en los feminismos latinoamericanos: complicidades y consolidación de las hegemonías feministas en el espacio transnacional». Yuderkis Espinosa, Diana Gómez y Karina Ochoa (eds.). *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en el Abya Yala*, Popayán: Editorial Universidad del Cauca, pp. 90-104.

Fajardo, Luis Alfonso y Juan Carlos Gamboa (1998). *Multiculturalismo y Derechos Humanos: una persepctiva desde el pueblo indígena wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Bogotá: ESAP, Unidad de Publicaciones.

Fornet-Betancourt, Raúl (2012). *Interculturalidad, crítica y liberación*, Aachen: Concordia.

Gautier, Ariete (2005). «Mujeres y colonialismo». Marc Ferro (dir.). *El Libro negro del colonialismo. Siglos XVI al XXI: Del exterminio al arrepentimiento*, Madrid: La Esfera de los Libros, pp. 677-723.

Gruzinski, Serge (2013). *La guerra de las imágenes*, México: FCE.

Haraway, Donna (2004). *The Haraway Reader*, New York:

Routledge.

Loaiza, Luisa (2013). «Diosas, sagas y habas: el poder de la mujer (Lo sagrado femenino a partir de los símbolos mitológicos en las culturas kogui y wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia)», Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira, (tesis de maestría).

Lugones, María (2007). «Heterosexualism and the Colonial / Modern Gender System». *Hypatia*, invierno, pp.186-209.

León, Christian (2014). «La mirada de la serpiente. Notas para una reconceptualización de las prácticas audiovisuales indígenas», (manuscrito).

Mateus, Angélica. (2012). *Cuadernos de cine colombiano (17A y 17B): Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento*. Bogotá: Idartes. Disponible en: http://cinematecadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/N%202012%20-%20Cine%20y%20video%20indigena%20del%20descubrimient

Mato, Daniel (2001). «Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder: Crítica de la idea de "Estudios Culturales Latinoamericanos" y propuestas para la

visibilización de un campo más amplio, transdisciplinario, crítico y contextualmente referido». *Seminario Geopolíticas de Conocimiento en América Latina*, Quito. Disponible en: http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/56.pdf

Entrevista a Rafael Mojica, Cinemateca Distrital de Bogotá. Bogotá DC, noviembre de 2014.

Entrevista a Pablo Mora (para el programa *Villa realidad* de Radio Mixticius), Radio Mixticius. Bogotá DC, junio de 2014.

Entrevista a Pablo Mora, Pablo, Universidad Javeriana. Bogotá DC, marzo de 2015b.

Mora, Pablo (2015a). «La autorrepresentación audiovisual indígena en Colombia». Pablo Mora (ed.). *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*, Bogotá: Idartes y Cinemateca Distrital, pp.27-98.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.

Oyewumi, Oyeronke (1997). *The Invention of Women. Making an African Sense of Western Gender Discourses*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rodríguez, Clemncia y Jeanine El'Gazi (2007). «The Poetics of Indigenous Radio in Colombia. *Media, Culture and Society*». Media, Cultura and Society, primavera, pp. 449-468.

Rubin, Gayle (1986). «El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo». *Nueva Antropología*, noviembre, pp. 95-145.

Schiwy, Freya (2009). *Indianizing FilmD decolonization, the Andes and the Question of Technology*, Piscataway: Rutgers University Press.

Segato, Rita (2011). «Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial». Karen Bidaseca y Vanessa Vásquez (comps.). *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina*, Buenos Aires: Ediciones Godot, pp. 30-60

Valencia, Juan y Claudia Magallanes (2015). «Prácticas comunicativas y cambio social: potentia, acción y reacción». *Universitas Humanistica*, enero-junio, pp. 15-31.

Walsh, Catherine (2010). «Interculturalidad crítica y educación intercultural». Disponible en: http://www.aulaintercultural.org/IMG/pdf/Interculturalidad_Criti

Whiteman, David (2009). «Documentary Film as Policy Analysis: The Impact of Yes, In My Backyard on Activists, Agendas, and Policy». *Mass Communication and Society*, otoño, pp. 457-477.

Zibechi, Raúl (2015). *Descolonizar el pensamiento crítico y las prácticas emancipatorias*, Bogotá: Ediciones desde Abajo.

Videografía

Sey Arimaku. (2012). [DVD]

Palabras mayores. (2009). [DVD]

Ushui. (2014). [Video]

Testigos de un etnocidio: Memorias de resistencia. (2011). [DVD]

Nunca más. (2001). [DVD]

La hoja sagrada. (2001). [DVD]

La voz de los sobrevivientes. (1980). [DVD]

Los hijos del trueno. (1998). [DVD]

Chircales. (1966/1972). [DVD]

Ñanz. (2013). [DVD]

Jiisa Weçe: raíz del conocimiento. (2010) [Video]

Robert Gachetá: Caudal de un pueblo (2009). [DVD]

Puntos suspensivos.

¿Construcción colaborativa de un artefacto de memoria?

Alfonso Díaz Tovar[1] *y Paola Ovalle*[2]

Resumen

En este texto se presenta la experiencia de realización del corto documental experimental titulado *Puntos suspensivos*. Fue realizado en 2015 y es producto de la sinergia de un grupo de investigadores, estudiantes, realizadores y diseñadores. Pero, sobre todo, es el resultado de la colaboración con cuatro madres, cuyos hijos están desaparecidos; trabajamos con ellas y para ellas, explorando sus estrategias cotidianas para resistir al silencio, a la apatía institucional y social, al dolor, al miedo y la impunidad. En este texto partimos de los campos de estudios de la memoria (Halbwachs) y los estudios de la subalternidad (Spivak) para ubicar teórica y conceptualmente este corto documental como parte de un archivo de memoria subalterna de las desapariciones forzadas en México.

Palabras clave: Memoria colectiva, artefactos de memoria,

transdisciplina, desaparición forzada.

Summary

This paper explains the realization experience of the experimental short documentary called *Dotted Line*. The short was made in 2015 as a product of a synergy between researchers, students, film makers and designers. But especially it's the result of the collaboration with four mothers whose sons or daughters are missing; as we worked alongside them, exploring their daily strategies to resist the silence, institutional and social apathy, pain, fear and impunity. In this work we started from the fields of memory studies (Halbwachs) and studies of the subalternity (Spivak) to theoretically and conceptually locate this short documentary as part of a subaltern memory file of forced disappearances in Mexico.

Key words: collective memory, memory artifacts, transdiscipline, forced disappearance.

Resumo

Neste texto apresenta-se a experiência de realização da curta-metragem (documentário experimental) titulado *Pontos suspensivos*. Esta curta foi realizada em 2015 e é o produto da

sinergia dum grupo de pesquisadores, estudantes, realizadores, desenhadores. Mas, sobretudo, é o resultado da colaboração com quatro mães, cujos filhos estão desaparecidos; trabalhamos com elas e para elas, desbravando suas estratégias cotidianas para resistir ao silêncio, à apatia institucional e social, à dor, ao medo, à impunidade. Neste texto começamos a partir dos campos de estudo da memória (Halbwachs) e estudos subalternos (Spivak) para localizar teoricamente e conceitualmente este pequeno documentário como parte de uma memória de desaparecimentos forçados no México.

Palavras chaves: memória coletiva, artefatos de memória, transdisciplina, desaparição forçada.

Introducción

En las ciencias sociales, en la disciplina antropológica en especial, desde hace poco más de medio siglo, se ha echado mano de medios audiovisuales para diferentes fines. Para ilustrar el trabajo hecho en campo, como un registro etnográfico o como una narrativa propia de los fenómenos socioculturales que se estudian. El caso es que, de alguna forma, se ha

intentado aprovechar ciertos avances de la tecnología para generar documentos visuales de eventos de la vida cotidiana y de diversas sociedades. En este campo de estudio, que intenta pensar con imágenes, una de las tensiones presentes tiene que ver con el tema de la *colaboración*: ¿Qué tan horizontales pueden y deben ser los métodos? ¿De qué manera y en qué procesos de la investigación se involucran los sujetos con los que colaboramos en la construcción y divulgación de conocimiento?

Los objetivos con los que en el equipo de trabajo del Colectivo Reco[3] abordamos estos productos son bastante ambiciosos. Concebimos este corto como un documento visual del horror, pero también de la resistencia cotidiana frente a éste. Al documentar la intimidad y la materialización del duelo de estas madres, no sólo esperamos generar un producto visual que acompañe su lucha por el reconocimiento, la verdad y la justicia; esperamos que este corto además trascienda como un artefacto de la memoria de este momento de la historia de México, que algunos politólogos anuncian como una guerra civil económica. Por ello, el primer apartado de este texto se titula «El cine documental como artefacto de memoria». Los artefactos de la memoria son vínculos entre diferentes

generaciones que permiten reconocer y entender procesos históricos por medio de objetos construidos por el hombre para este fin. En este apartado, se ubica el papel del cine documental como un excelente vehículo de registro y articulación de la memoria colectiva.

Para entender el papel del cine documental como artefacto de la memoria, es necesario conocer y partir del debate que insiste en diferenciar la memoria colectiva de la historia oficial. Éste es el objetivo del segundo apartado, «Poder e imagen. La memoria subalterna de los desaparecidos en México», en el que se señala la existencia de memorias dominantes o hegemónicas –cercanas a la historia oficial e institucionalizada– en contraposición a memorias subalternas, silenciadas, invisibles. Se ubica, entonces, la memoria de las personas desaparecidas en México como una memoria subalterna, acallada, ignorada, no reconocida.

El tercer apartado se titula «Recursos metodológicos, técnicos y narrativos para visibilizar lo acallado». Aquí exponemos las respuestas que dimos a algunas de las preguntas con las que nos enfrentamos: ¿Cuál es el alcance de las metodologías participativas en la construcción de un documental etnográfico?

¿Con qué lenguajes vamos a construir estas narrativas visuales? ¿Qué nuevos símbolos podemos evocar para movilizar la empatía? ¿Cómo podemos corporizar el mensaje de que realmente éstos y todos los desaparecidos nos faltan a todos y todas? Exponemos entonces brevemente, el tratamiento que le dimos a la imagen, a la voz en *off* y a la música.

Por último, cerramos este texto con algunos puntos a los que llegamos en el camino de responder una pregunta que permanece abierta y que versa sobre los límites y las posibilidades de la colaboración en el trabajo académico.

El cine documental como artefacto de la memoria[4]

Para entender cómo los recuerdos se mantienen y se trasmiten a otras generaciones, es conveniente analizar los llamados «artefactos de la memoria», que podrían definirse como todo objeto material al que las distintas sociedades le confieren un significado y se apoyan en ellos para recordar. Los artefactos tienen una larga historia, y según su tiempo y condiciones se van modificando, aunque no su intención, que siempre es comunicar para no caer en el silencio mejor conocido como olvido. Es así como los artefactos otorgan un sentido al pasado

experimentado por una colectividad: la idea es que perduren y que en un futuro comuniquen situaciones convenientes para la continuidad y mantenimiento de una sociedad (Radley, 1990: 64).

En tiempos pretéritos, estos objetos de memoria se generaban con base en recursos corporales de las personas, de sus movimientos y expresiones. Al paso de las épocas, fueron las construcciones y las edificaciones quienes extendieron la labor comunicativa de significados pretéritos. Las teorías de la comunicación dan algunas pistas pertinentes para entender el vínculo entre las mediaciones y los artefactos de memoria. El teórico de la comunicación, John B. Thomson, elabora un interesante recorrido histórico de los medios materiales por los cuales se fija la información a lo largo del tiempo. Desde la invención de la imprenta, la fotografía fija, el cine, el video y la codificación electrónica, este autor nos recuerda que lo que está en juego es la «circulación de formas simbólicas a una escala sin precedentes» (1998: 69-85).

Durante el siglo xx el desarrollo de la tecnología fue tal, que imágenes, sensaciones, sueños, discursos, episodios y pensamientos se lograron mantener en dispositivos de fácil

acceso. En conjunto, este avance posibilitó que se almacenaran de distintas formas las experiencias vividas por sociedades enteras. En cierta medida, el cine y la fotografía fueron los dos vehículos encargados en llevar a cabo estos registros, que más que datos o descripciones estáticas, representan una manera de conocer, de saber, pues a través de éstos: «no sólo se relatan o interpretan hechos del pasado, sino que se despliega el imaginario social instituido e instituyente de una sociedad» (Vázquez, 2001: 36).

Encontramos que las dimensiones de lo visual, de manera notoria en el caso de la fotografía y el cine, concretiza y refleja algunos niveles de la memoria, pues por medio de una selección de imágenes, puede convertir algunas de éstas «en emblemas de valores, ideas y, por tanto, mediante abstracción, incluso si esto supone extraviar el contenido concreto de las mismas o falsear su origen». (Sánchez-Biosca, 2006: 14). El cine sin duda es un instrumento de comunicación, toda vez que tiene la capacidad de mostrar sucesos que de otra manera hubiera sido poco probable transmitir a sectores que no experimentaron lo que en las cintas se narra; en ello radica su poder ilustrativo, indicativo y evocativo. Sin embargo, no es cualquier cine el que nos ocupa en este apartado, es el cine

documental, en especial el cine documental etnográfico.

Una de las aproximaciones conceptuales al registro documental podría ser la brindada por Margarita Dalton, que lo define como: «la utilización de medios audiovisuales para profundizar en el conocimiento de otras estructuras sociales o para el registro de una expresión de una o varias sociedades a través de rituales, vestimentas, ceremonias y festejos». (Dalton, 1991: 11). Sin embargo, esta definición desde la perspectiva documental, puede ser alimentada y conceptualizada con otros elementos. Para nosotros representa más que una técnica de registro o de profundización de un fenómeno: concebimos el cine documental etnográfico como una posibilidad para coordinar la mirada y propiciar un diálogo singular entre investigador, realizadores y el fenómeno o los sujetos con los que trabajamos.

Diferentes autores plantean direcciones funcionales del cine que pretende documentar la realidad, orientadas desde diversos ángulos: I) conocer aspectos y fenómenos específicos de alguna sociedad; II) abordarlos con cierto deshago; III) dar tratamiento a temáticas que no son del interés de la agenda científica o académica; IV) la ampliación de perspectiva sobre determinados

episodios; v) la confrontación de distintos puntos de vista; vi) la profundización y crítica de la temática en cuestión, y finalmente, vii) mantener la transdisciplina, en tanto que un mismo evento puede ser leído, visto, analizado, trabajado, desde distintas perspectivas teóricas complementarias (Vázquez, 2001; Salvador, 1997; Seminario de Memoria Colectiva, 2002).

Si bien en los últimos tiempos la historia como disciplina ha propuesto la utilización del cine como «instrumento» para la reconstrucción del pasado, y que en múltiples casos ha llegado a ser considerado como fuente primaria, lo cierto es que *grosso modo* se presuponen como «recursos y materiales de apoyo» (Salvador, 1997: 17). En el caso de la memoria ocurre algo distinto, ya que lo que pretende es recuperar la «vivacidad» de las narrativas cinematográficas (Vázquez, 2001; Levy, 1958) y dotar de un mayor ímpetu, agudeza, vitalidad y comprensión a las distintas expresiones que se manifiestan por estos medios. Esto se aprecia en uno de los trabajos pioneros en materia de cine etnográfico, a saber, la obra de Robert Flaherty titulada *Nanook of the North* (1922), donde más que narrar la historia del hombre que lucha por sobrevivir en una latitud en condiciones sumamente adversas, cuenta la vida de un

esquimal llamado Nanook. Un cómplice dispuesto a mostrar cómo vive, cómo juega, cómo piensa, lo cual en ningún momento demeritó los alcances narrativos de una sociedad como la de los esquimales, por el contrario, representa de manera elocuente la vida y vicisitudes de este tipo de sociedad.

Cierto que este género audiovisual de registro directo se propuso, a través de sus exponentes fundantes y sus respectivas obras, hacer documentos vivos, más allá del espectáculo que el lenguaje del cine requiere o su ficticia representación de la realidad. Al echar mano de personas comunes, de hacer registros de fenómenos y situaciones naturales, sin la ayuda de montajes, actores o guiones preestablecidos, se le puede considerar como una representación de la realidad con más honestidad, que está más cercana a lo que ocurre en un entorno concreto y tiene todo el sentido de verosimilitud.

Según la antropóloga visual Carmen Guarini, el cine antropológico «se ha caracterizado desde sus comienzos por su carácter eminentemente etnográfico» (Guarini, 2005: 161), toda vez que dan cuenta de una cultura diferente a la del realizador. Mediante este tipo de documentos audiovisuales,

sostiene esta académica, se ilustra de manera elocuente ciertos rasgos culturales del grupo abordado, y sirve desde lo instrumental como un vehículo por medio del cual se puede comprender códigos que no son comunes o compartidos. Dada esta condición epistémica es como se consideran como productos científicos, que que son construidos con un discurso y metodología rigurosa, que pueden servir a la reconstrucción histórica, así como al análisis visual de prácticas y procesos colectivos de la sociedad abordada.

En México también han existido expresiones documentales que muestran el acontecer cotidiano de principios del siglo pasado. Tal fue el caso de Salvador Toscano (1949-1950)[5], quien por las fiestas, bailes y tradiciones, muestra diferentes dimensiones de la diversidad cultural de aquella época. Pero no sólo ilustra ese día a día, sino que también da cuenta de acontecimientos de suma relevancia en la historia, como fue el desarrollo de la lucha revolucionaria del país. Innegablemente es uno de los trabajos elaborados con esta técnica audiovisual más importantes en México, expresión elocuente de la manera como este tipo de recursos ayudan a la edificación y reconstrucción de un pasado, a pesar de la distancia en el tiempo, en ocasiones, y que diseña «las líneas de fuerza de otro tipo de

historia-memoria» al grado, incluso, de armar una «contrahistoria» (Brossat, et al., 1990: 22).

Por todo esto los productos fílmicos han sido denominados «medidores públicos» de la memoria colectiva (Pennebaker y Crow, 2000). El cine documental no únicamente es constancia de un tiempo, sino también de las múltiples representaciones colectivas que dan cuenta de estilos y pensamientos, propios y característicos de una época. Parte de un punto de vista que no es el mismo que el de la Historia,[6] que elabora explicaciones de una serie de sucesos: «inscribiéndolos en cadenas causales que les otorgan sentido» (Sánchez-Biosca, 2006: 13). Más que eso, lo que trata de hacer es mostrar un sentir, indagar en fenómenos que hablan desde las entrañas de una sociedad, que son más parte de una memoria colectiva, que de un episodio en la Historia de la nación: no son microhistorias, sino es la vivencia de la gente, son las vicisitudes que muchas disciplinas de las ciencias y las artes ignoran, o por sus características poco comerciales simplemente no son consideradas.

Los trabajos documentales tienen la capacidad de producir materiales con los que se pueda construir y reedificar el pasado de una colectividad, porque, en última instancia, el cine es una

forma de pensamiento social y de su respectiva representación. Sea de una manera o de otra, con técnicas más de avanzada o bajo las más rústicas condiciones de grabación, los documentales comunican significados de acontecimientos, de grupos (Bruner, 1990), y como obra narrativa de un pasado experimentado por algunas colectividades, transmiten el sentir de éstos a otros grupos que, quizá por otros medios, como la obra científica o los manuales de historia de la Secretaría de Educación Pública, permanecerían ajenos y distantes a su difusión o estudio.

Poder e imagen. La memoria subalterna de la desaparición en México

En diciembre de 2006, al iniciar el mandato del expresidente Felipe Calderón, se anunció el inicio de la llamada «guerra contra las drogas», política pública que consistió, entre otras cosas, en involucrar a los militares y federales en la lucha contra el «crimen organizado» y los cárteles de tráfico de drogas ilegales. Un año después la violación masiva de los derechos humanos era una constante. Aunque para entonces todas las muertes, masacres y desapariciones eran presentadas

en el discurso oficial como eventos aislados y como ajustes de cuentas entre narcotraficantes.

El 31 de enero de 2010, fueron masacrados catorce jóvenes y dos adultos en una fiesta realizada en las periferias de Ciudad Juárez. La masacre ocurría mientras la ciudad estaba militarizada por completo, con constantes retenes y operativos conjuntos entre federales y militares, frente a los que la sociedad civil comenzaba a organizarse para señalar que su presencia, más que hacerlos sentir seguros, era generador de miedo y conflicto. Hasta entonces, las muertes violentas y las desapariciones forzadas se cubrían con un manto de sospecha y criminalización que les negaba su condición de víctima, pero esta representación social de la victima fue cambiando. A partir de esta dolorosa masacre y de la fuerza de los padres, que enfrentaron el miedo y lucharon contra la criminalización mediática y oficial de sus hijos: la figura de la víctima empezó a configurarse en la opinión pública.

Luego, a mediados del año 2011, se conforma el Movimiento Nacional por la Paz con Justicia y Dignidad, que aglutinó un conjunto de asociaciones, agrupaciones y colectivos de víctimas que se habían estado conformando en los diferentes estados

durante los últimos años. El 26 de abril de 2011 se encontraron en el municipio de Temixco los cuerpos sin vida de siete jóvenes asesinados por miembros del crimen organizado. Entre las víctimas estaba Juan Francisco Sicilia, hijo del poeta Javier Sicilia. El poeta, en medio de su dolor, convocó y movilizó a los mexicanos para manifestarse en el especio público contra la violencia producida por los grupos del crimen organizado y los agentes del Estado mexicano.

Fue el inicio de un movimiento de movimientos donde se realizaron marchas nacionales, caravanas, mesas de diálogo ciudadano y un intento fallido de diálogo con el gobierno sobre la estrategia militar de combate a la delincuencia organizada. Las demandas de este movimiento al Estado eran claras: justicia y verdad en caso de asesinatos y desapariciones; poner fin a la estrategia de guerra; combatir la corrupción y la impunidad; combatir las ganancias del crimen; atender a la juventud y realizar acciones de reconstrucción del tejido social. Aunque estas demandas continúan vigentes, uno de los logros de este movimiento, respuesta de la sociedad civil, fue el reconocimiento social de las víctimas. Sus voces y rostros se conocieron en el ámbito nacional e internacional: el reconocimiento de la necesidad de nombrarlas y acompañarlas.

Entonces, nos preguntamos: ¿cómo nombrar el episodio violento que vive México desde hace una década? Activistas, académicos, medios de comunicación se han avocado en enunciar con diferentes apelativos la violencia exacerbada que se vive en México. Quizá la noción más arraigada del discurso público es la de la «guerra contra el narco» o la «guerra contra el crimen organizado», que declaró el expresidente Calderón. A pesar de que durante el gobierno del actual presidente Enrique Peña Nieto, se ha abandonado por completo este lenguaje de guerra, la política pública y la militarización del conflicto no ha variado. Por esta razón, aunque en el actual discurso oficial no se reconozca un contexto abiertamente bélico, y que la violencia sea minimizada y presentada como una serie de eventos aislados, donde se ignora y se silencia a las víctimas, la noción de guerra contra el narcotráfico aún se puede intuir en la opinión pública.

Sin embargo, para los movimientos sociales y algunos sectores de la academia mexicana es claro que la guerra contra las drogas no existe. La guerra contra el crimen organizado es una falacia. Por ello enunciamos este periodo doloroso por el que atravesamos en México en busca de conceptos o ensayando

nuevas categorías que permitan llenar los vacíos en el lenguaje de las ciencias sociales y humanidades para comprender el horror: Estado de emergencia nacional (Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad), Capitalismo gore (Sayak Valencia, 2010), Narcoguerra (Illades y Santiago, 2014), Narcomáquina (Rossana Reguillo, 2011), Violencia de Estado (Pilar Calveiro, 2012, Sergio Aguayo, 2015), Narcoviolencia (Ovalle y Díaz, 2014b) o Guerra de despojo o Cuarta guerra mundial (EZLN, Esteva, 2013).

«No estamos frente a una guerra contra el narcotráfico», afirma de forma tajante la politóloga Pilar Calveiro, pues «esto supondría dos bandos en lucha a muerte: gobierno y narcos» (Calveiro, 2012: 218). Sin embargo sabemos que en el contexto actual mexicano está demostrada la interpenetración social, cultural, económica y política entre el gobierno, el crimen organizado y la sociedad. Andreas Schedler, por su parte, sostiene que México está viviendo un periodo de «Guerra civil económica». Según este autor, las definiciones tradicionales en la ciencia política hablan de guerras civiles cuando las confrontaciones entre un grupo armado y el Estado, o entre varios grupos armados dentro de un país causan un mínimo de mil muertos al año. Esto implica siempre un enfrentamiento

armado recíproco, con víctimas en los diferentes grupos que se confrontan (Schedler, 2015: 45-46).

Sostiene que reconocer la existencia de una guerra civil económica en México es correcto desde un punto de vista conceptual, porque ayuda a comprender los datos empíricos de la microviolencia, es fructífero en términos teóricos y analíticos, pero sobre todo es funcional en términos políticos, toda vez que este reconocimiento resignifica el lugar de las víctimas de esta guerra. Reconocer la existencia de una guerra civil económica es distanciarse del discurso oficial que trata a nuestras muertes y nuestrxs desaparecidxs como «daños colaterales» o cubriéndolxs con el manto del estigma y la sospecha, con el famoso «en algo andaba», «por algo lxs mataron», «por algo lxs desaparecieron».[7] Schedler nos recuerda que aunque la guerra civil clásica persigue motivos ideológicos o busca el poder estatal, el contenido político no es una parte esencial del concepto de guerra civil (Schedler, 2015: 49-51).

Con todo este contexto afirmamos que realizar un corto documental, que recupere la memoria y la identidad de personas desaparecidas, constituye un ejercicio de memoria subalterna. En este ejercicio, se recuperan las voces silenciadas

por los discursos oficiales que presentan a las víctimas de desaparición como cifras, daños colaterales, ajustes de cuentas, «levantones», incluso hasta como crímenes pasionales. Son las voces que no se articulan desde la historia oficial de esta década, en la que se vive una guerra y una violación masiva de los derechos humanos, no reconocida de forma institucional.

La distinción entre memoria e historia, al igual que la autoría del término de memoria colectiva, la hace por primera vez Maurice Halbwachs (1950). Este sociólogo francés sostenía que hay tantas memorias como grupos existentes, versiones, interpretaciones, puntos de vista según la sociedad y las ideas que se compartan. Por el contrario a lo que ocurre en la historia, ya que no acepta vacilaciones al respecto, reconoce una versión exclusiva de los hechos como la única y verdadera. En este sentido es donde se puede encontrar una diferencia fundamental entre esta historia y la memoria que aquí se analiza: mientras en la primera se puede dar cuenta de sólo una versión, de la segunda se puede hablar de muchas, de múltiples, de heterogéneas y en algunos casos, de hasta versiones contradictorias.

En efecto, el contenido y discurso que sostiene la historia se

construye de materia tan sólida que no únicamente cierra puertas a otras versiones, sino que se erige con hechos incuestionables, incambiables ni resignificables. En contraparte, la memoria de corte social, es reinterpretada y resignificada cada vez que se recuerda, y experimenta de forma continua actualizaciones y cambios, construye otros pasados, los revisita de diversas maneras, aunque hechas desde la gente, no dictadas desde altas esferas del poder, que las manipule e imponga según intereses de administradores públicos.

La historia se escribe con una finalidad muy clara. Porque, como dice Eduardo Galeano, «la memoria del poder no recuerda: bendice» (Galeano, 1997: 1), es la memoria de unos pocos que se impone a la de muchos otros, no obstante, cuando la memoria de esos muchos otros está viva hace caso omiso de la historia, añade. En este afán de la historia elaborada por grupos de poder, por confeccionar cortes didácticos, determina de manera clara cuáles son los límites entre los que se ubica, mientras que los límites de la memoria resultan ser difusos, irregulares, lábiles (Blanco, 1997).

De esta forma, el pasado de la memoria colectiva está más entre la gente, en sus conmemoraciones, sus prácticas, sus

usos, sus pláticas, sus contactos, sus lecturas, sus películas, su música. En todo eso que las personas hacen a diario, que reproduce de alguna manera algo que antes ya se había hecho y, a su vez, se transmite, tiende puentes de generación en generación. Sin embargo, tampoco resulta que la memoria colectiva y la historia no se relacionen, se nutran, se complementen o que en algún momento estén integradas; se puede encontrar que la memoria hace uso de datos históricos como punto de apoyo y referencia de sucesos pretéritos y, de igual manera, la historia toma de la memoria significados colectivos que le permiten tener argumentos de realidad, como una forma de demostrar al colectivo aludido su existencia y verdad.

La importancia del cine documental como artefacto de la memoria, sólo se puede apreciar en el marco de esta diferenciación entre la memoria y la historia; más aún, en la discusión sobre memoria y poder. Este debate parte del reconocimiento de la existencia de memorias dominantes o hegemónicas –cercanas a la historia oficial e institucionalizada– en contraposición a memorias subalternas, silenciadas, invisibles. Como nos recuerda el antropólogo Enrique Florescano (1998), la memoria es la reconstrucción del pasado que se hace

a partir del presente, donde los intereses de los hombres que lo gobiernan y dirigen esos tiempos intervienen firmemente en la recuperación e interpretación de ese pretérito.

«El poder del Estado es la forma más visible del poder», sostiene el sociólogo Norbert Elías (1994: 88). Y en el caso que aquí nos ocupa, el de la memoria del fenómeno de la desaparición en México, sabemos que el poder del Estado apela al olvido, por medio de tácticas de silencio, de negación, de no reconocimiento, de sacar el tema de la historia y de la «agenda pública», al dejar estos hechos y ofensas en completa impunidad. Se acalla su voz, se niegan o disminuyen los números de las desapariciones, se criminaliza a las víctimas, al desprestigiarlas, presentarlas como daños colaterales y hacer caso omiso a sus reclamos y denuncias legales. En este sentido es como el poder político delinea relaciones de fuerza que privilegian ciertas memorias en detrimento de otras.

Sin embargo, como sostiene la socióloga Elsa Blair (Blair, 2011: 70) «la escisión entre memorias dominantes y memorias subterráneas no remite, forzosamente, a la oposición entre Estado y sociedad civil; en muchos casos el problema se da en la relación entre grupos minoritarios y sociedad englobante».

¿Es éste el caso de México? ¿De esta manera se puede explicar la soledad en la que se encuentran las víctimas en su lucha?

Para entender esta precisión de mejor manera, el concepto de hegemonía resulta pertinente. «Lo hegemónico» hace referencia a lo dominante, a la objetivación del poder en los discursos y en las prácticas sociales. Se trata de un poder supremo que no sobrevive sólo gracias al uso de la fuerza. Requiere ante todo de la capacidad de generar una adhesión y consenso social. «Lo hegemónico» se incorpora y se naturaliza. Como señala Max Weber (2007: 7), «en las relaciones de poder, el mandato influye como si los dominados hubieran asumido por su propia voluntad el contenido del mandato». Este autor introduce en la discusión sobre la noción del poder el problema de la legitimidad, íntimamente asociado con el concepto de hegemonía, puesto que ésta reside sobre todo en la sociedad civil, no es simple dominio ni puro consenso.

Antonio Gramsci (1998), por su parte, define la hegemonía como un conjunto de alianzas políticas e ideológicas de clases sociales. Según este autor, son estas alianzas las que generan que una clase privilegiada dirija política, intelectual y moralmente a las clases menos privilegiadas. Obtienen la

capacidad de convertir el *statu quo* de sus privilegios, en voluntad colectiva. Uno de los elementos más importantes y novedosos en su momento, que incorporó este concepto en las ciencias sociales, se encuentra en el componente ideológico, y destaca la importancia de la cultura que rige las voluntades colectivas.

La hegemonía organiza tanto la coerción necesaria para mantener el dominio, como el consenso que lo hace creíble y culturalmente aceptable. Los discursos hegemónicos no sólo involucran a las instancias organizadoras del poder social –como el Estado–, sino que penetran de manera profunda en las visiones del mundo aceptables y aceptadas por la sociedad en su conjunto, o al menos por sectores mayoritarios (Calveiro, 2012: 13). Nos preguntamos entonces si, el discurso oficial que divide a las víctimas entre quienes lo merecen y quienes no, las que los presentan como actos aislados, las que los presentan como simples números, 28 000 desaparecidos, las que comentan «en algo andaban», son voces hegemónicas.

Existen, entonces, memorias que cuentan con el privilegio de la visibilidad en tanto que están articuladas por los dispositivos del poder, pero que al mismo tiempo coexisten con memorias

marginales, ocultas, invisibilizadas, subalternas. Al respecto Blair (2011: 74) señala:

> si bien todas (las memorias) son iguales frente al análisis, desde el punto de vista social y político son muy diferentes, están diversamente jerarquizadas y opuestas por relaciones de dominación y legitimidades públicas [...] víctimas y victimarios no construyen la memoria con los mismos recursos y las mismas posibilidades de visibilidad.

Sostenemos aquí que en México, la memoria y la voz de los familiares de los desaparecidos es una voz subalterna, acallada, pisoteada de manera cotidiana por el Estado, institución encargada de atenderla y erradicarla, de igual forma como la sociedad lo hace, que los deja solos, los ignora, los evita y los deja en silencio también. Hasta que nos toca, hasta que la desaparición llega a nuestro mundo íntimo y cercano, es cuando llega esa sensibilidad, esa empatía con ese dolor diario e incesante que provoca la ausencia, del duelo y el cierre de aceptación que nunca se consigue.

Es aquí cuando cobra vital importancia el cine documental como artefacto de la memoria, ya que éste se ha consolidado como un espacio para el cuestionamiento y la deconstrucción de los discursos y las prácticas hegemónicas. «El discurso documental se ha constituido como un espacio de resistencia y alternativo a

los discursos sobre lo real en los medios de comunicación social y a la hegemonía de la ficción», sostiene la filósofa María Luisa Ortega (2005: 280). Y sin duda, el modo de producción independiente en la gran mayoría del cine documental ha incidido en su consolidación como un espacio de articulación de las memorias subalternas.

En las ciencias sociales el término subalterno es usado para referirse a sectores marginalizados, que se encuentran en situación de inequidad u opresión. Este uso de la palabra proviene de la obra de Antonio Gramsci (1998), pero ha recobrado fuerza en la corriente teórica de los estudios poscoloniales, que surgieron con la intención de revertir las historiografías del imperialismo colonial. El Grupo de los Estudios de la Subalternidad propone un cambio de perspectiva en la teorización, conformar una nueva que se sitúe en el insurgente o el «subalterno», que visibilice las historias de dominación y explotación (Spivak, 2008: 33-34). De esta manera, aquí nos referimos como memorias subalternas a las memorias colectivas de grupos sociales en condiciones de opresión y, evidentemente, enmarcamos en este grupo a los familiares de personas desaparecidas.

Es importante señalar que no se parte de una perspectiva que niegue la capacidad de agencia y cambio social de los grupos sociales subalternos. Por el contrario, se reconoce que estos grupos minoritarios están en la posición de subvertir la autoridad de aquellos que tienen el poder hegemónico. Más aún, se reconoce el cine documental como un importante dispositivo articulador de estas memorias colectivas marginalizadas y acalladas. Así como el poder hegemónico se vale de las imágenes y los discursos audiovisuales para perpetuarse, los grupos subalternos pueden encontrar en las imágenes del cine documental, el mejor aliado para la articulación y comunicación de sus memorias colectivas.

El poder hegemónico existe y se perpetúa en la teatralidad de sus escenas, se consolida gracias a la producción de imágenes y a la manipulación de símbolos y discursos. El antropólogo Georges Balandier nos recuerda el importante papel de los medios audiovisuales para que lo imaginario político haya devenido en cotidiano, en una suerte de ejercicios comunes, compartidos, donde la imagen ha jugado un papel central, al crear y difundir realidades específicas (Balandier, 1994: 11). Operadores que están encargados de incorporar imaginarios, dramas, proyecciones específicas, que naturalizan y hacen

cotidianas ciertas convenciones, el espectáculo del hombre en la pantalla.

Como hemos señalado, el cine documental es un artefacto de la memoria, que funciona como refuerzo o punto de referencia para acudir a significados de sucesos pretéritos. Por medio de los discursos que articula y las imágenes que produce y manipula, se objetivan versiones, testimonios y reconstrucciones del pasado. Abraham Moles insiste en señalar la materialidad de la imagen: «la imagen aquí es una cosa, más exactamente, un objeto, puesto que es fabricada [...] es siempre un producto objetivable para mí, algo que permanece a través del tiempo y que, en sus causas, puede ser dominado». (Moles, 2002: 158).

Es por todo ello que sostenemos, que de la misma manera que la imagen debe ser entendida como un potente recurso para el poder, el cine documental debe ser entendido como la materialización y objetivación de un poder que se difumina, ya que el cine documental es un recurso en el que todo el mundo está implicado, inmerso o referido. De esta forma, puede ser instrumentado tanto por aquellos que ejercen el poder, como por aquellos sobre los que el poder es ejercido.

Recursos metodológicos, técnicos y narrativos para visibilizar y sensibilizar

Realizamos el corto documental *Puntos suspensivos* (Ovalle y Díaz, 2015) con el objetivo de difundir a un público amplio, el resultado de nuestro trabajo académico. El propósito específico era visibilizar el duelo acallado e ignorado de las miles de madres de hijos desaparecidos, y abonar a la urgente tarea en México de reconocer a las víctimas y deconstruir los discursos oficiales que las polarizan, niegan, criminalizan y revictimizan. Aspiramos crear un breve documento visual, capaz de construir puentes entre «nosotros» (los que aún no hemos vivido la tragedia de la desaparición de un ser querido) y «ellos» (los desaparecidos y sus familias, sus dolientes).

¿Cómo podemos corporizar el mensaje de que realmente las cuatro víctimas de desaparición que aquí se presentan, y todos los y las desaparecidxs nos faltan a todos y todas? Con esta pregunta en mente, tomamos decisiones sobre el tratamiento que le dimos a la estructura narrativa, a la imagen, a la voz en *off* y a la música. A continuación presentamos una breve discusión sobre estos elementos.

Metodología participativa

Como se ha mencionado, el corto documental *Puntos suspensivos*, es concebido por sus realizadores como una experiencia de construcción colaborativa de un artefacto de memoria.

La metodología participativa que hemos seguido en este trabajo, puede ser entendida como un tipo de praxis «sentipensante», según la propuesta de Fals Borda (2009). En esta práctica, los investigadores se incorporan en el trabajo de campo y se convierten, en este caso, junto con los familiares de las víctimas, en un actor de memoria. La práctica etnográfica que dio como resultado este producto audiovisual surge del cruce de una serie de propuestas metodológicas, como la etnografía audiovisual (Ardévol, 2008), la etnografía performativa (Denzil, 2003), la investigación-acción (Borda, 2009) y la etnografía sensorial (Pink, 2009).

En estas propuestas metodológicas, por un lado y en primer lugar, se problematiza la relación entre el objeto y el sujeto de conocimiento, al cuestionar las nociones de neutralidad en la representación. La narrativa que se construye junto con estas cuatro madres, no tiene pretensiones de verdad. Se apega a la

forma en que estas madres quieren presentar y compartir el recuerdo de sus hijos. Por otro lado, se radicaliza la intimidad y la exploración de las subjetividades desde una perspectiva *emic*. Este trabajo es el resultado de un acompañamiento de más de cinco años en la lucha por verdad y justicia en el caso de desaparición de sus hijos. Durante este tiempo, el equipo de trabajo de nuestro colectivo ha compartido cumpleaños, misas, plantones, ayunos, comidas; de esta manera todo el trabajo de campo es concebido como una experiencia corporal y emocional extrema, en la que existe una correspondencia y confianza mutua.

En este subapartado metodológico, nos interesa señalar que para realizar este producto audiovisual de memoria seguimos este camino:

1. Selección de los casos. Como se ha señalado, al trabajo de producción de este corto le antecede un trabajo de investigación y acompañamiento a víctimas con diversas asociaciones y agrupaciones de desaparecidos en Baja California durante más de cinco años. Los casos fueron seleccionados según dos criterios: *a*) Interés voluntario en participar y colaborar con esta pieza de cine documental.

Los objetivos y características del corto fueron presentados a varias madres de familias, que fueron invitadas a participar en una pieza que requeriría horas de entrevista y trabajo, disposición para presentar y prestar objetos personales de sus hijos y autorización para difundir la identidad y la imagen de sus familiares. *b*) La heterogeneidad de los casos. Sabemos que el estereotipo de las víctimas de desaparición forzada refuerza la idea del discurso oficial de que «en algo andaban»[8]. Por eso para nosotros era importante integrar cuatro casos que representaran diferentes tipos de víctimas. Así, seleccionamos a un estudiante, a una madre de familia, a un policía y a un joven señalado por colaborar con un grupo del crimen organizado.

2. Entrevista narrativa. Una vez seleccionados los casos con los que trabajaríamos, se llevó a cabo una extensa entrevista, centrada en el recuerdo de anécdotas y características de la personalidad de sus hijxs.
3. Selección de los objetos. Entrar a la casa de estas madres, abrir o indagar en los pequeños altares que tienen en su casa y en los cajones, donde atesoran los objetos personales de sus seres queridos ausentes, es una

experiencia corporal y sensorial fuerte, tanto para el investigador como para las madres. Este momento fue registrado en audio o en video, como insumo para las narrativas construidas.

4. Construcción de las narrativas. El equipo de guionistas recuperó y condensó en pequeños párrafos las historias y los afectos que se atesoran en esos objetos. A partir de las extensas narrativas recopiladas en entrevistas, que duraron en promedio de tres a cuatro horas de grabación, se condensaron cuatro narrativas, cada una de dos minutos aproximadamente. Estas narrativas fueron construidas por nosotros, los guionistas, a partir de nuestra interpretación de los elementos holísticos de sus testimonios y relatos. Pero también, según criterios estéticos y de forma, extrayendo anécdotas o escenas que en su conjunto contaran una historia que tejiera estas cuatro vidas a partir de sus objetos.
5. Construcción de la coreografía de los objetos.
6. Grabación de la voz en *off* con la actriz.
7. Mezcla y edición final.

La estructura narrativa

La narrativa es una forma de pensar, interpretar y construir la realidad. (Bruner, 1988). Las narrativas siempre son colectivas. Son dialógicas y relacionales, ya que media la experiencia vivida de manera subjetiva con la experiencia comunitaria y social. Por ello, el proceso creativo y colectivo mediante el cual se estructuró la narrativa de este corto documental se enmarca en los contornos de los estudios visuales y se concibe como un modo privilegiado de construir conocimiento. Precisamente el título del corto –*Puntos suspensivos*– hace referencia a una figura narrativa, un signo de puntuación que marca el relato e indica una pausa, un suspenso. Con este título intentamos establecer una figura metafórica con el lugar en que los discursos y prácticas institucionales asignan a los desaparecidos en México.

La desaparición es un crimen de lesa humanidad que deja familias y comunidades incompletas y en suspenso. En este breve corto documental, se abreva el trabajo etnográfico y de acompañamiento de un grupo de familiares que han luchado de forma incansable desde hace más de diez años para encontrar a sus seres queridos. Las mamás de Zulma, Pierre, Diego y Erick compartieron con nosotros sus historias de amor hacia sus

hijxs, sus historias de dolor por la pérdida, así como sus historias de lucha y resistencia ante la impunidad. Abrieron sus hogares para compartir con nosotros su cotidianidad y mostrarnos los pequeños altares, fotografías, y objetos personales con los que conmemoran y hace presente a sus hijxs desaparecidxs. Objetos tan comunes como la ropa, un trofeo, una cartera, unos zapatos, unos recibos, un documento de identidad o un adorno, se convierten en las únicas huellas materiales que evidencian la espera suspendida. Ante su ausencia, estos artefactos cotidianos se convierten en tesoros que resguardan su memoria en la espera indefinida.

En la tabla uno se presenta la escaleta o estructura narrativa global de la pieza. En ella se introduce el documental con una definición de los puntos suspensivos, y se señala claramente que el tema de este corto es la desaparición de personas en el contexto de la «narcoviolencia», en el estado de Baja California. Después se presentan cuatro casos –Zulma, Pierre, Diego y Erick– de cuatro personas que fueron desaparecidas, se dan cuenta de sus historias con las narraciones de sus objetos personales y de los recuerdos que tienen sus madres alrededor de ellos: se convierten en tesoros que, como fieles guardianes de un pasado, esperan el regreso de sus hijxs.

Tabla 1. Escaleta

SECUENCIA	**TEXTO**	**IMAGEN**	**SONIDO**
Créditos	Casas productoras	Texto	Silencio
Introducción	Puntos suspensivos. Los puntos suspensivos son marcas que ayudan a estructurar un texto. Se representan con tres puntos alineados horizontalmente y se utilizan al final de una frase para indicar una pausa que expresa duda, temor, vacilación y suspenso. En la jerga del narco se denomina «levantar» al acto de privar de su libertad y desaparecer a una persona.	Texto	Silencio
Presentación	Los siguientes objetos son el testimonio material de su ausencia	Texto	Silencio
Primera narrativa	Último mensaje (Zulma)	Texto animado Objetos de Zulma. *Stop motion*	Máquina de escribir Voz mamá incidentales Música
Segunda Narrativa	En mis sueños (Pierre)	Texto animado Objetos de Pierre. *Stop motion*	Máquina de escribir Voz mamá incidentales Música
Tercera Narrativa	Atrapado en su armadura (Diego)	Texto animado Objetos de Diego.	Máquina de escribir Voz mamá

		Stop motion	incidentales Música
Cuarta Narrativa	Esperanza (Erick)	Objetos de Erick. *Stop motion*	Voz mamá incidentales Música
Cierre	La desaparición es un crimen de lesa humanidad que deja familias y comunidades incompletas y en suspenso…	Texto	Silencio
Créditos	Casas productoras	Texto	Música incidentales

El sonido: la voz en off *y la música*

El narrador que estructura el discurso en el corto documental *Puntos suspensivos* aparece como una voz en *off* femenina. Se trata de la voz de la actriz Alejandra Rioseco: esta voz sintetiza el testimonio de cuatro madres diferentes.

Las cuatro micronarrativas derivadas de cada uno de los casos son el resultado de un extenso trabajo etnográfico y de entrevistas en profundidad con las madres. Decidimos sintetizar sus narrativas en cuatro microrelatos y que fueran narrados por una sola voz. Ambas decisiones –que no sea la voz real de las

madres y que sólo una actriz recreara los cuatro testimonios– no fueron aleatorias. Entendemos estas disposiciones como formas de experimentación formal que no demeritan la realidad o la verdad de los testimonios que estas madres compartieron con nosotros. En especial en estos testimonios, donde el trauma y el dolor *están a flor de piel*, preferimos no exponer la voz desgarrada de las madres. Al mismo tiempo, fue un decisión colectiva, no conseguir cuatro voces diferentes para que narraran cada una de las microhistorias.

María Luisa Ortega (2005: 1) señala la existencia de una tendencia a pensar el cine documental como práctica discursiva y ya no como práctica mimética. De esta manera el trabajo creativo de los documentalistas se acerca al espacio de experimentación narrativa realizado por las vanguardias. Surge entonces lo que la autora señala como un giro sociopolítico del documental –hacia la década de 1930– con el fin de «hacer sus mensajes más directos y efectivos como instrumento de acción» (Ortega, 2005: 188). Inspirados en esta tendencia, consideramos que era más directo y efectivo el uso de una sola voz para cumplir nuestro objetivo de construir puentes de empatía social hacia los y las desaparecidxs y sus seres queridos. Una misma madre, una misma narrativa, la de la

ausencia, la de la pérdida, como forma de resaltar que son nuestrxs desaparecidxs, que podríamos ser nosotros, que no hay mucha distancia entre ellos y nosotros.

En la tabla 2 se presentan las microhistorias que conforman este corto documental. La voz subjetiva en primera persona, que conserva y difunde el rastro de los testimonios, es la madre que articula sus recuerdos, su historia amorosa, con el dolor de la ausencia.

Tabla 2. Microhistorias

Introducción En la jerga del narco se denomina «levantar» al acto de privar de su libertad y/o desaparecer a una persona. Los siguientes objetos son el testimonio material de su ausencia…
Último mensaje (Zulma) El último mensaje que me envió decía, amá pasa por la niña a la escuela, es urgente!! Sus objetos hablan de lo femenina que era, de lo que le gustaba estar bonita, arreglarse, hacer deporte. Yo ahora guardo esos objetos como tesoros. Pos es lo único que me queda, ni con mi nieta puedo tener contacto porque le dieron la custodia a su papá. Había una libreta bien bonita, donde mi hija le hacía unos dibujitos a su hija, eran unos dibujitos donde una mariposa se convertía en un corazón, a mí me gusta ver las hojas, y las paso y me acuerdo.
En mis sueños(Pierre) En un sueño mi hijo se me apareció y me dijo que tirara todo, que ya me alivianara que mejor me pusiera bonita, que me arreglara, y pues eso hice. Me quedé con algunas cosas, la camisa con que le gustaba más salir a él, y la que usaba cuando estaba en las porras y el trofeo que se ganó cuando estaba chiquito y hacía karate, era bien bueno para el karate. Guardé otras cosas más pequeñas, también. Cosas muy significativas, verdad? Como algunas fotos, algunas identificaciones donde está mi muchacho con su cara muy bonita, poquito antes de eso verdad, en su cartera las tenía. Entonces tengo la cartera y tengo un rosario que el usó últimamente

porque le dio por rezar y yo lo veía que guardaba dentro de su cartera ese rosario, no sé cómo llegó a él pero también lo guardo y me gusta tenerlo en mis manos. Qué bonito mi muchacho, bien bonito.
Armadura oxidada(Diego) Fue difícil ver crecer a mi hijo porque pasó de ser un niño y un muchacho sensible, poeta y sociable en un hombre aj, como rudo y distante. Cuando desapareció yo entré a su cuarto y enseguida de su cama estaba un libro que estaba leyendo, *El caballero de la armadura oxidada*. No sé si lo terminó pero yo sí lo leí y sentí, ¿verdad?, que me narraba su historia, como si me quisiera decir algo. Y pues ahí me acompaña ese libro, me acompaña también su música, ¿verdad? Le gustaba mucho la música. Siempre armaba una revolución donde entraba ¿Por qué los hijos cambian tan radicalmente? ¡A veces pienso! A él le gustaba la fiesta y le gustaba hacerme sentir bien. Hasta me hizo una vez un festejo grande, me cerró la calle. Qué bonito.
Esperanza (Erick) Fundé la asociación Esperanza porque comprendí que pues no estoy sola, que había en el estado muchas madres que como yo no se resignaban a dejar a sus hijos desaparecidos así no más en el olvido, y que decidían luchar para encontrarlos, encontrar sus cuerpos. Mi hijo lleva veinte años desaparecido y sigo todos, todos los días con la esperanza de encontrarlo porque perder la esperanza es empezar a morir. Hay que darle cristiana sepultura eso es lo correcto, eso es lo que mi corazón me dice y en esto somos muchos, muchas. Aunque pasen veinte años, treinta años, quiero volverlo a tener, para enterrarlo.
La desaparición es un crimen de lesa humanidad que deja familias y comunidades incompletas y en suspenso… Estos objetos cotidianos son tesoros que resguardan su memoria, a la espera indefinida de su regreso.

En estos textos se puede apreciar la doble operación de la que habla Ortega (Ortega, 2005: 177) en su texto: «la de incorporar al narrador en primera persona en géneros de no ficción y, por el otro, [la de] construir relatos tan entretenidos

como lo hace la ficción».

Otros elementos importantes del sonido en este corto documental fueron la música y los incidentales. Sin duda, ambos elementos están al servicio de la obra, de manera temática y estética; temáticamente porque la música ayuda a diferenciar los cuatro casos que se presentan, ya que cada uno tiene su propio ritmo y melodía, muy acorde con el tema del relato. Los incidentales también son un soporte fundamental de la temática. Como se profundizará a continuación, el lugar central de la narrativa audiovisual de este corto son los objetos personales de las personas desaparecidas, los cuales son resguardados como tesoros a la espera del regreso del ser querido. Son los sonidos incidentales los que le dan vida y movimiento a estos objetos, son los que van marcando la coreografía con la que se nos presentan.

Pero la música y los sonidos incidentales también están al servicio de la obra de una forma estética. *Puntos suspensivos*, pretende ser una experiencia estética que establezca puentes con su público a partir de lo sensorial o lo emocional, y justo estos dos elementos sonoros son piezas fundamentales para lograrlo.

Stop motion. *La imagen*

«El documental ofrece dos caras». Por un lado puede ser un discurso cinematográfico que utiliza herramientas del reportaje periodístico y se apoya sobre todo en entrevistas; y por el otro lado, representa un ensayo audiovisual que toma imágenes de la realidad con fines de estudio, epistémicos, poéticos o de reflexión. El corto documental *Puntos suspensivos* eligió la segunda cara.

Aunque pretende consolidarse como un documento de la memoria de este momento violento y doloroso en la historia mexicana, se aleja de un recurso típico en los productos culturales de la memoria: el testimonio videograbado. «Los testimonios son búsquedas, exploraciones en la identidad, en las intersecciones de lo individual y lo colectivo. Dan cuenta de tragedias y los relatos son enunciados por quienes todavía cargan con sus secuelas, sus huellas». (Baer, 2005: 36). Como se ha argumentado, la base metodológica de la que se nutre esta obra es la etnografía y el testimonio, derivada de varias entrevistas en profundidad.

Al tener el contacto, la confianza y la empatía con las madres con las que colaboramos, podríamos haber solicitado el registro

videograbado de sus testimonios particulares. Estamos seguros de que el rostro de las víctimas, en el que como plantea Baer, se dejan ver las secuelas y las huellas del trauma, es un recurso poderoso en las piezas visuales que exploran la memoria de la desaparición forzada. El rostro que rememora contiene las huellas del acontecimiento (Baer, 2005: 122). Sin embargo, también podemos intuir un desgaste en el símbolo de los rostros, tanto de las madres de las víctimas, como de las víctimas mismas. De tanto verlas en los medios de comunicación durante los últimos años, parece que así como se naturalizaron los cuerpos mutilados y expuestos, hasta insensibilizarnos, también se naturalizaron los rostros de los dolientes, su lucha por la verdad y la justicia, hasta dejarnos indolentes e indiferentes.

Las víctimas en México están casi solas. Ante este escenario, ¿qué nuevos símbolos podemos evocar para movilizar la empatía?, ¿con qué lenguajes vamos a construir estas narrativas visuales, que visibilicen y sean capaces de volver a sensibilizar a una sociedad que se refugia en la indiferencia, para no tener que reconocer que está en una guerra que lo vulnera?

Se decidió entonces ubicar el peso del relato visual en el artefacto cotidiano. Esos artefactos mediante los cuales podemos reconocer la poca distancia social que tenemos con las víctimas. Pudimos ser nosotros. Los protagonistas de este corto documental son los artefactos de la memoria. Objetos reales que acompañaron la vida de las cuatro personas desaparecidas de las que se habla, y que hoy, ante su ausencia, se convierten en tesoros resguardados con amor. Ante la cámara se transforman en objetos animados que guardan una historia, un anécdota, que son el puente con los innumerables recuerdos que puede empezar a trazar una madre ante la ausencia. Pero sobre todo estos objetos son presentados aquí, en una coreografía lograda gracias a la técnica del *stop motion*[9], como los retazos de una historia personal y social: la de los desaparecidos en México.

La artificialidad cronológica con la que se presentan también forma parte de la experiencia estética que se pretende lograr. Los objetos recuerdos de infancias pasadas se mezclan con objetos del tiempo presente de cuando fueron desaparecidos; ese tiempo en el que quedaron suspendidos sus seres queridos.

En *Pie de página* (Ovalle y Díaz, 2014), un corto anterior y

vinculado narrativamente con éste, el peso de la imagen estaba en mostrar el horror de las estructuras de exterminio al desnudo. Expone sin reparo los espacios físicos en los que se desaparecieron cientos de cuerpos. Con *Puntos suspensivos* esperábamos invitar a habitar la realidad cercana o lejana de la desaparición forzada por medio de la observación de los objetos y la escucha de los recuerdos. El realismo que define al documental se vive aquí de una manera artificial. Los objetos emotivos y animados que bailan frente a la cámara son muy reales. Ir a las casas, profanar los altares que los resguardan, solicitarlos, convivir con ellos en el momento de la producción, fue una experiencia casi sagrada, por la presencia afectiva que evocan. Por ello, cada coreografía de imágenes de objetos termina con el rostro de la persona desaparecida, con la imagen de las víctimas, sonrientes, con ganas de vivir, tal y como son recordados por quienes resguardan su identidad y su memoria: sus madres.

Cierre. Los límites y posibilidades de la colaboración en el trabajo académico

Aunque este apartado se plantea como cierre, son más las

preguntas que quedan abiertas que las que se concluyen: ¿la experiencia de realización de este corto documental es en realidad colaborativa, a pesar del papel directivo de los directores?, ¿si las narrativas las sintetizamos nosotros, si la voz real no es la de las madres?, ¿hay alguna diferencia en todo este proceso, y en toda esta experiencia, con el simple acto de ir a campo a extraer/construir datos para realizar publicaciones que nutran los currículos personales?

Al inicio de este texto nos preguntamos por las tensiones presentes en las experiencias de *colaboración*. ¿Qué tan horizontales pueden y deben ser los métodos? Una de las principales tensiones en experiencias que cruzan estos campos académicos y de producción cinematográfica tiene que ver con el reconocimiento necesario del papel privilegiado del investigador/realizador. No se pueden obviar las reglas de la academia/campo del cine documental, lo que siempre va a implicar un ejercicio de poder en la toma de decisiones durante el proceso de construcción de conocimiento y elaboración de las piezas. La tensión resultante en todo intento de colaboración en estos campos tiene que ver con que cada experiencia logra disminuir la brecha en el valor que se le da al conocimiento de quien tiene la experiencia y de quien sigue el método en su

indagación.

También retomamos la pregunta: ¿de qué manera y en qué procesos de la investigación nos involucramos nosotros y se involucran los sujetos con los que colaboramos en la construcción y divulgación de conocimiento? La tensión aquí se da en dos frentes. Qué tanto los investigadores/realizadores se acercan a la apreciada «neutralidad» y se «apegan al relato de los hechos», y cuánto participan los colaboradores de las diferentes decisiones en la producción de conocimiento. Sobre el primer frente podremos afirmar que *Puntos suspensivos* es un ejemplo de colaboración, sobre todo por el lugar que ocupan nuestros cuerpos en este proceso. No pensamos desde la neutralidad de la objetividad. Acompañamos en la medida de lo posible su lucha por la justicia y la verdad en cuanto al paradero de sus hijos. Actuamos con ellos. Este producto audiovisual es entendido también como nuestra forma de actuar desde nuestra trinchera, desde nuestra praxis académica y creativa. En el segundo frente debemos reconocer que en esta pieza no se llega al ideal de que las personas con las que colaboramos sean quienes toman todas las decisiones importantes al armar la historia. Aunque fueron consultadas en casi todas las decisiones de producción y montaje, los

investigadores fueron quienes propusieron la mayoría de rutas narrativas.

Algunos de los lineamientos de estas prácticas comunitarias están en consonancia con los principios del activismo artístico que propone Expósito (2012), y algunos de los puntos en los que coincide con esta propuesta se enumeran a continuación:

1. Experiencias de violencia, como de la que se narra en este corto documental no sólo integran la memoria de una comunidad, ciudad o la de una nación. En el proceso de articulación de la memoria es necesaria la participación y vinculación de múltiples y variadas voces. Por lo tanto, el discurso que se propone en las diferentes intervenciones, acciones y piezas colectivas, no puede ser cerrado ni concluyente. El discurso que se propone es un discurso abierto. Deja preguntas abiertas: ¿cómo pudo suceder?
2. El cine documental se entiende como un artefacto de memoria. Aparece como dispositivo que incentiva la discusión, comprensión, que genera procesos de pensamiento creativo, y esperamos que construya puentes de empatía con las víctimas, que también permitan revertir la soledad en la que las dejamos.

3. Los objetos de los desaparecidos trascienden los mismos marcos sociales de la memoria, en tanto coordenadas espacio-temporales, para posicionarse mediante esta representación videodocumental como artefactos que ayudan a la reconstrucción, que dan cuenta de un pasado, que apelan e invitan al recuerdo. En este sentido tendrán un valor funcional y pedagógico para la memoria de futuras generaciones.
4. La finalidad de estas acciones es de construcción de conocimiento. Pero también estética, social y política. Por esto, lo importante no es sólo el corto en sí, sino los procesos de reflexión, denuncia, construcción de conocimiento y transformaciones subjetivas de las que es resultado.
5. Se trata de un proyecto de base comunitaria, donde la práctica es siempre colectiva e impersonal. En este marco se problematizan nociones comunes como la autoría individual y el culto al nombre del artista o director. Muchas veces, la atención que busca y se le ofrece al artista, puede disminuir el impacto social del proyecto (Expósito, 2012), por esto el énfasis siempre está puesto en piezas de colaboración.

6. Exploración estética y simbólica siempre centrada en la subjetividad de las víctimas. ¿Cómo representar la desaparición forzada sin violentar a la audiencia, pero sobre todo, sin revictimizar a sus víctimas? Lo que intentamos es privilegiar una representación que, además de visibilizar y sensibilizar, promueva la afirmación de la vida (Rolnik, 2002) y la transformación de la realidad.

Por último, consideramos que es una pieza colaborativa porque es el resultado del compromiso y entrega de todo un equipo, que con su trabajo voluntario aportó, desde sus talentos y saberes, lo mejor para que el resultado superara nuestras propias expectativas. Asimismo, integró en todo el proceso creativo a las madres, a quienes hemos acompañado desde hace años y que, también, son ahora compañeras de esta obra audiovisual. Cada vez que algún festival le abre las puertas, o que algún espacio autogestivo decide exhibirlo, estas madres se sienten reconfortadas porque saben que alguien estará reconociendo y recordando la presencia, tanto como la ausencia, de sus hijos.

Bibliografía y filmografía

Aguayo, Sergio (2015). *De Tlatelolco a Ayotzinapa. Las violencias de Estado*, Ciudad de México: Ediciones Proceso.

Ardévol, Elisenda (2008). *La mediación tecnológica en la práctica etnográfica*, Elkartea: Ankulegi.

Baer, Alejandro (2005). *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas / Siglo XXI.

Balandier, Georges (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona: Paidós.

Blair, Elsa (2011). «Memoria y poder: (des)estatalizar las memorias y (des)centrar el poder del Estado». *Revista Universitas Humanística*, julio-diciembre, pp. 63-87.

Blanco, Amalio (1997). «Los afluentes del recuerdo: la memoria colectiva». José María Ruiz-Vargas (comp.). *Claves de la memoria*, Madrid: Trotta, pp. 83-105.

Brossat, Alain, Sonia Combe, Jean-Yves Potel, Jean Charles Szurek (eds.) (1990). *En el este la memoria recuperada*,

Valencia: Institucio Alfons El Magnànim.

Bruner, Jerome (1990). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Madrid: Alianza [2000].

Calveiro, Pilar. (2012). *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Dalton, Margarita (2001). «Lo visual en la antropología». *Revista Desacatos*, diciembre, pp. 11-13.

Denzin, Norman K. (2003). *Performance [auto] ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*, Thousand Oaks: Sage.

Díaz Tovar, Alfonso y Paola Ovale (2014). «El cine documental. Materia y sustento de memorias subalternas». *Anuario Ininco*, vol. 26, pp. 279-311.

Esteva, Gustavo y Jérome Baschet (2013). *Rebelarse desde el nosotrxs*, Querétaro: Colectivo Zapateando al Mal Gobierno / Colectivo en Cortijo que es pa' Largo.

Elías, Norbert (1994). *Conocimiento y poder*, Madrid: La Piqueta.

Expósito, Marcelo, Jaime Vindel y Ana Vidal (2012). «Activismo artístico». *Red Conceptualismos del Sur. Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Madrid: Museo Reina Sofía, pp. 43-50. Disponible en: https://www.academia.edu/4608931/Activismo_art%C3%ADstic

Fals Borda, Orlando (2009). *Una sociología sentipensante para América Latina*, Buenos Aires: clacso.

Flaherty, Robert (1922). *Nanook of the North*. Estados Unidos.

Florescano, Enrique (1998). «De la memoria del poder a la historia como explicación». Carlos Pereyra *et al*. *Historia para qué*, 17ª ed., Ciudad de México: Siglo XXI, pp. 92-127.

Galeano, Eduardo (1997). *Memorias y desmemorias*, Madrid: Le Monde Diplomatique.

Gramsci, Antonio (1998). *Cartas desde la cárcel*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Guarini, Carmen (2005). «Cine antropológico: algunas reflexiones metodológicas». Adolfo Colombres (ed.). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, pp. 161-167.

Halbwachs, Maurice (1950). *La Mémoire Collective*, París : PUF [1968].

Illades, Carlos y Teresa Santiago (2014). *Estado de Guerra. De la guerra sucia a la narcoguerra*, Ciudad de México: Ediciones Era.

Levi, Primo (1958). *Si esto es un hombre*, Buenos Aires: Raíces [1998].

Lowenthal, David (1985). *The Past is a Foreign Country*, Cambridge: Cambridge University Press.

Marina, José Antonio (2006). *Anatomía del miedo. Un tratado sobre la valentía*, Barcelona: Anagrama.

Moles, Abraham (2002). «La imagen como cristalización de lo real». Desiderio Navarro. *Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*, La Habana: Casa de las Américas, pp. 150- 188.

Ortega, María Luisa (2005). «Imágenes de lo real. Tabú y fascinación en la tradición documental». Vicente Domínguez. *La sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*, Madrid: Ocho y Medio (Ensayos de Cine, Filosofía y Literatura).

Ovalle, Paola y Alfonso Díaz Tovar (2014a). *Pie de página*. México.

___ (2014b). «Memoria de la narcoviolencia en México. Registro visual de un dispositivo de desaparición». *Revista de Historia, Managua*: IHNCA, Managua, núm. 31, junio, pp. 43-58.

___ (2015). *Puntos suspensivos*. México.

Pennebaker, James y Michael Crow (2000). «Memorias colectivas: la evolución y la durabilidad de la historia». Alberto Rosa *et al*. *Memoria colectiva e identidad nacional*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 231-257.

Pink, Sarah (2009). *Doing Sensory Ethnography*, Oaks: Sage.

Radley, Alan (1990). «Artefactos, memoria y sentido del pasado». David Middleton, y Derek Edwards (comps.). *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*, Barcelona: Paidós.

Reguillo, Rossana (2011). «La narcomáquina y el trabajo de la violencia. Apuntes para su decodificación». *Revista E-misférica*, Nueva York: Instituto Hemisférico de Performance y Política, núm. 8.2.

Ronik, Suely (2002). *¿El arte cura? Cuadernos portátiles*, Barcelona: Macba.

Salvador, Alicia (1997). *Cine, literatura e historia. Novela y cine: Recursos para la aproximación a la historia contemporánea*, Madrid: Ediciones de la Torre.

Sánchez-Biosca, Vicente (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid: Cátedra.

Seminario de Memoria Colectiva (2002). «El cine como artefacto de la memoria colectiva: el caso de la represión en Latinoamérica». Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Psicología Social, Ciudad de México.

Shedler, Andreas (2015). *En la niebla de la guerra. Los ciudadanos ante la violencia criminal organizada*, Ciudad de México: CIDE.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2008). «Estudios de la subalternidad. Deconstruyendo la historiografía». Sandro Mezzadra. *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*, Madrid: Traficantes de sueños.

Thompson, John B. (1998) *Los media y la modernidad. Una*

teoría de los medios de comunicación, Barcelona: Paidós.

Toscano, Salvador (1949-1950). *Memorias de un mexicano*. México.

Vázquez, Félix (2001). *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*, Barcelona: Paidós.

Vygotsky, Lev (1930). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*, Ciudad de México: Grijalbo [1979].

Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore*, Barcelona: Melusina.

Weber, Max (2007). *Sociología del poder: Los tipos de dominación*, Madrid: Alianza.

PARTE 4. AUTORREPRESENTACIONES DOCUMENTADAS

Desplazamientos y discursos del yo en el cine documental latinoamericano.

Una cartografía de sujetos en movimiento.

Pablo Piedras[1]

Resumen

Este artículo propone una cartografía de un conjunto de documentales latinoamericanos en los que los cineastas (sujetos protagónicos) se autorrepresentan en situaciones de movimiento (viajes y otros desplazamientos), a fin de explorar problemáticas políticas, culturales, sociales y existenciales –con especial énfasis en los ejes de memoria e identidad–, mediante enunciaciones en primera persona. En la primera parte se elabora un mapa conceptual para pensar y distinguir los fenómenos de las enunciaciones del yo autoral y de la movilidad en el cine documental. En la segunda, se examina un grupo de películas contemporáneas en cuyos dispositivos narrativos la expresión subjetiva del cineasta está indefectiblemente conectada con las formas del viaje, de la movilidad y de los

desplazamientos.

Palabras clave: Documental, América Latina, movilidad, primera persona, identidad, memoria.

Abstract

This paper proposes a mapping of a group of Latin American documentaries in which filmmakers (leading subjects) represents themselves in mobility situations (travel and other movements) in order to explore political issues, cultural, social and existential issues –with special emphasis on memory and identity aspects– through first person enunciation. Firstly, I expose conceptual map to think and discriminate the phenomena of author first person enunciations and mobility in documentary cinema. Secondly I discuss a group of contemporary films in whose narrative devices filmmaker subjective expression is inevitably connected with forms of travel, mobility and displacement.

Key words: Documentary, Latin America, Mobility, First Person, Identity, Memory.

Resumo

Este artigo propõe o mapeamento de um conjunto de documentários latino-americanos em que os cineastas (principais protagonistas) autorrepresentan-se em situações de movimento (viagens e outros), a fim de explorar questões políticas, culturais, sociais e existenciais com ênfase nos eixos de memória e identidade enunciados em primeira pessona. Inicialmente é feito um mapa conceitual para pensar e distinguir os fenómenos de enunciações ego-autorais e de mobilidade no documentário. Logo é discutido um grupo de filmes contemporâneos em cuja narrativa o expressão subjetiva do cineasta é inevitavelmente ligada às formas de viajar, a mobilidade e o deslocamento.

Palavras-chaves: Documentário, Latinoamerica, Mobilidade, Primeira pessoa, Identidade, Memória.

Introducción

Durante la primera década del siglo XXI se constatan dos fenómenos particularmente entrelazados y sincrónicos en el documental de América Latina: las enunciaciones de los realizadores en primera persona y la creciente tendencia hacia la movilidad en los dispositivos de representación de los filmes.

Las imágenes y sonidos de no ficción de la región empezaron a mostrar con ascendente frecuencia figuras del desplazamiento y voces subjetivas identificadas con el autor de las películas, quienes, a la vez, se constituían la mayor parte de las veces en protagonistas de los relatos.

La confluencia de ambos elementos, además de producir una renovación estética y discursiva en un segmento relevante del documental latinoamericano, también marcó el tono de las exploraciones identitarias que se efectuaron en las cintas: así es como las narraciones corales y colectivas, compuestas de múltiples testimonios intercalados en el montaje con imágenes de archivo (generalmente públicos y con funciones ilustrativas), fueron contendidas por relatos en primera persona, discursos construidos en la órbita de una subjetividad intransferible, la del propio realizador que ponía en escena episodios de su vida, fragmentos de su memoria, esbozos de sus obsesiones. El pasado en imágenes o las imágenes del pasado recuperaron con intenso afán el acervo de los archivos domésticos, del álbum de fotografías familiar, de documentos datados con nombres y apellidos identificables, históricamente situados. La representación de escenas en movimiento resultó consustancial al tipo de indagaciones sobre la identidad llevadas a cabo por

los realizadores por cuanto los documentales plantearon el formato de la búsqueda y de la pesquisa para reflexionar acerca de identidades fluidas, fragmentadas y en permanente reformulación. Los aspectos audiovisuales dan cuenta de esta profunda transformación acaecida en el documental: frente al estatismo propio del dispositivo de la entrevista, el desplazamiento espacial (los recorridos a pie o en medios de locomoción por lugares del pasado significativos para la memoria); en vez de la intercalación de imágenes de archivo con el montaje por corte directo, la fluidez propia del montaje interno surgida de la convivencia en el plano entre los materiales (fotos, fragmentos fílmicos, fuentes históricas), mostrados mientras son observados y manipulados por los protagonistas de las obras.

El objetivo de este artículo es formular una cartografía –parcial, sesgada, incompleta– de ciertos sujetos (los cineastas) en movimiento, que exploran problemáticas políticas, culturales, sociales y existenciales mediante enunciaciones en primera persona. En el inicio del artículo trazaremos un mapa conceptual para pensar y distinguir los dos fenómenos antes señalados. En la segunda parte, examinaremos brevemente un conjunto de películas en cuyos dispositivos de representación la

expresión del yo autoral está indefectiblemente conectada con las formas del viaje, de la movilidad y de los desplazamientos.

El uso expresivo del yo autoral: definiciones, antecedentes, influencias

El concepto de «documental en primera persona» distingue un grupo amplio de obras que incorporan alguna modulación del *yo* del cineasta en su entramado textual, como responsable y autor del discurso audiovisual. Este concepto es adoptado por diversos teóricos del cine documental –Renov (2008), Grant y Sloniowski (1998), Ortega (2008)–, para referirse a los documentales organizados a partir de la intervención en primera persona del director en el texto fílmico.[2]

El fenómeno de las narrativas en primera persona impacta en los modos habituales del documental para explicar el mundo, representar a sujetos sociales y establecer pactos comunicativos con el espectador. Más allá de constituir una transformación de orden discursivo y representacional, el surgimiento de enunciaciones en primera persona que se identifican con el autor del film documental afecta los modos como los cineastas se aproximan a una verdad colectiva,

generacional o hegemónica, a partir de una experiencia esencial que los ubica en el centro del relato. Como señala Jean Breschand:

> Los cineastas se escenifican a sí mismos como parte de la investigación. A su manera, cada uno de ellos asume el desorden del mundo, expone su cuerpo a la cámara. Es una cuestión de moral: el cineasta no es externo a aquello que filma, está implicado en cuerpo y alma en su búsqueda (Breschand, 2004: 88).

Establecer la vinculación entre esta noción y los modos de representación documental resulta útil, dado que el nexo entre el cine documental y lo real ha adquirido a lo largo de la historia del cine una serie de configuraciones de relativa estabilidad. Los planteamientos y categorizaciones teóricas de Bill Nichols han sido los más abordados y pregnantes en el campo de los estudios sobre cine documental en Hispanoamérica, por lo tanto, aquí sólo se retomarán de forma sintética para caracterizar con mayor precisión el objeto de estudio. Las inscripciones del *yo* en el discurso documental comprenden principalmente el campo de tres de los modos de representación definidos por el autor: el participativo, el reflexivo y el performativo. En el modo participativo la intervención del director se verifica en forma de «mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores

sociales» representados (Nichols, 1997: 32). Podría decirse que el realizador actúa como agente catalizador en la narración, ya que su intervención explícita impulsa procesos de transformación en los sujetos y agentes sociales abordados, pero no necesariamente la interacción repercute de manera directa en su experiencia subjetiva del mundo y en su corporalidad. Para Nichols, «la representación del mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de meditación cinematográfica del modo reflexivo» (Nichols, 1997: 93). Este modo se concentra en el encuentro entre el realizador y el espectador, antes que en el nexo entre el realizador y los sujetos representados. Por lo tanto, «tiene una actitud menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión que otras modalidades dan por sentadas» (Nichols, 1997: 97). Años después de definir los modos participativo y reflexivo, Nichols apuntó que dentro de este último existe otro modo conformado por elementos diversos, más afín a las formas que se registran en el panorama del cine documental de la década de los noventa: el modo performativo, que intenta distraer la atención del espectador de los aspectos referenciales del discurso documental. En este sentido, promueve los rasgos subjetivos de un discurso

tradicionalmente objetivo y se enfoca en sus cualidades evocativas y no en su representacionalismo (Nichols, 2006: 199-209). En el modo performativo hay un trastorno perceptible de la experiencia del director –de su cuerpo, de sus disposiciones psicológicas y de sus actitudes–, que desvía nuestra atención de la cualidad referencial del documental.

Desde una perspectiva histórica, la enunciación en primera persona registra una tradición vigorosa en el marco del cine documental internacional. Las manifestaciones más sistemáticas del discurso del yo del cineasta aparecen a partir de la década de los sesenta, tras la revolución del directo en el cine. La tendencia francófona dentro del directo denominada *Cinéma Vérité*, cuyo modo de aproximarse a lo real fue definido por Bill Nichols (1997) como participativo, propone la inclusión del proceso de rodaje en el seno del texto y la intervención del director como provocador de la acción. En documentales como *Chronique d'un été* (Jean Rouch y Edgar Morin, 1960) y *Le joli mai* (Chris Marker, 1963) la escenificación del cineasta funciona como un agente catalizador de la acción y de los testimonios, y el tipo de investigación se vincula con los métodos de estudio de campo de las ciencias sociales. En la tendencia más televisiva del documental participativo se encuentra, entre

otros, Michael Moore, que, en obras como *Roger and me* (1989) o *Bowling for Columbine* (2002) se convierte en portavoz de un discurso político alternativo al hegemónico, pero –como señala María Luisa Ortega– «tan seguro de sí mismo y de su poder explicativo como este» (Ortega, 2005: 205). Tanto en su vertiente televisiva como en su veta etnográfica, esta variante de la primera persona es un referente decisivo para ciertos documentales en los que la irrupción de la figura del director no implica una exploración de su experiencia subjetiva ni de su mundo afectivo.

Un conjunto sustantivo de los documentalistas latinoamericanos que dirigen las obras que abordamos más adelante forma parte de una generación que, por lo general, antes de dedicarse a la práctica fílmica se formó mediante el consumo de documentales en las salas de cine, en los festivales y por medio de los diferentes formatos caseros de reproducción audiovisual. Por esta razón es pertinente revisar algunas obras y tendencias que han tenido importancia en mayor o menor medida en el documental latinoamericano, a modo de referencias, influencias o antecedentes.

Si bien el documental en primera persona norteamericano ha

sido prolífico en extremo durante los ochenta y noventa con la obra de realizadores como Jonas Mekas, Ross McElwee, Alan Berliner, Michael Moore, Lourdes Portillo y Marlon Riggs, entre otros, las compañías distribuidoras y los circuitos de exhibición en América Latina han privilegiado la difusión de documentales europeos. En las latitudes de nuestra región, por lo regular se ha vinculado el cine de autor independiente y el cine «de arte» con las expresiones fílmicas provenientes del Viejo Continente, mientras que Estados Unidos se ha identificado con el cine industrial y comercial. No obstante, la vanguardia norteamericana, desde la década de los sesenta ha producido un conjunto de documentales de índole experimental, en los que la subjetividad del director se plasma mediante múltiples vías de expresión. Remito a obras que exploran formatos híbridos entre el documental, el videoarte y el cine experimental, con presencia del yo del cineasta en el texto fílmico. Algunos ejemplos de esta variante de la no ficción son *Nostalgia* (Hollis Frampton, 1971), *The Family Album* (Alan Berliner, 1988), *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990) y *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991), entre otros. Es posible conjeturar que la escasa asimilación de este tipo de cine en el territorio documental

latinoamericano explica, en parte, el limitado uso del montaje como procedimiento central de la construcción de sentido y el mayor énfasis en los testimonios, la puesta en escena, la retórica del directo y las dramatizaciones.

Además de las filiaciones legibles en nuestras cinematografías, existe un conjunto de documentales que por distintas razones ha producido un impacto en las concepciones de los futuros cineastas y que son susceptibles de ser agrupados de acuerdo con sus tópicos y narrativas: la exploración de experiencias traumáticas, el abordaje de narrativas familiares, el funcionamiento del tópico del viaje y el énfasis en las escrituras íntimas.

Berlín 10/90 (Robert Kramer, 1991) es un ejercicio cinematográfico que examina los límites de la experiencia de un sujeto, en este caso el propio cineasta. Kramer filma un plano secuencia de sesenta minutos dentro del baño de un hotel de Berlín, mientras reflexiona sobre las cartas visuales que había grabado un año atrás, en la misma ciudad, poco antes de la caída del Muro. La exposición solitaria y directa frente a la cámara, la construcción de un discurso confesional y reflexivo, y la repercusión de la agotadora experiencia de la filmación en el

cuerpo del realizador, son marcas que asimilaron diversos directores después. *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo y Guy Girard, 1994) es una coproducción franco-chilena que tuvo una difusión reducida en América Latina durante los noventa. La directora, excompañera de Miguel Enríquez (dirigente del MIR,[3] asesinado por la dictadura de Pinochet), erige el documental a partir de una extensa entrevista con Marcia Merino, exmilitante del MIR quebrada, que colaboró con la dictadura. El tratamiento de la figura del traidor, la reconstrucción de la memoria desde el diálogo intersubjetivo, el rol de las mujeres en los movimientos militantes de izquierda son elementos que de forma parcial pueden detectarse en los documentales de Flávia Castro y María Inés Roqué, examinados en la segunda parte de este artículo.

Las vinculaciones entre la «novela familiar» y la historia colectiva son con seguridad el eje de un nutrido grupo de documentales en primera persona, entre ellos algunos de los que obtuvieron más repercusión pública. María Inés Roqué[4] señala la influencia que tuvo sobre su película el visionado de *El abuelo Cheno y otras historias* (Juan Carlos Rulfo, 1995), producida en el marco del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) de México, la misma institución en la que estudió la cineasta y que promovió su ópera prima. La

restitución de la trayectoria de vida y del asesinato del abuelo del director, mediante la recuperación de los recuerdos de un conjunto de ancianos que lo conocieron, da cuenta del poder de los testimonios y de la capacidad reveladora del dispositivo de la entrevista para la construcción de una memoria colectiva. Los cruces entre la historia familiar y la historia pública son de igual modo el foco de *La línea paterna* (José Buil y Marisa Sistach, 1994) e *Intimate Stranger* (Alan Berliner, 1991). La cinta de Buil y Sistach se compone de un relato en primera persona que articula el montaje de películas domésticas filmadas por el abuelo del director; muestran las costumbres, tradiciones, juegos y angustias de su familia entre 1920 y 1950. Aunque la narración permanece en el ámbito de lo privado, las diferentes circunstancias cotidianas que franquea una familia acomodada permiten interpretar los signos del proceso de modernización de todo un país. El documental de Alan Berliner, por su parte, también sigue las huellas del abuelo del director –un inmigrante judío– con el objetivo de comprender su legado cultural. La trayectoria del protagonista funciona como epítome de una situación compartida por toda una generación de personas llegadas al Nuevo Continente durante el siglo XX. Al apelar a técnicas de montaje contrapuntístico de vanguardia, materiales

de archivos públicos y privados y entrevistas, el trabajo de Berliner se destaca por la persistente imbricación entre su historia personal y la de muchas familias estadounidenses. Las preocupaciones temáticas y las propuestas estéticas de Berliner tendrán una influencia constatable en documentales de Andrés Di Tella y otros cineastas de la región.

Finalmente, el formato del viaje –cuestión que será revisada con más detenimiento en el próximo apartado–, en el cual el director suele transformarse en guía y protagonista de la travesía, ha sido en especial productivo para el documental latinoamericano contemporáneo. Desde el punto de vista narrativo, le ha brindado una dinámica, fundada en el uso de un recurso formal como el *travelling* para registrar los desplazamientos, que lo diferencia del estatismo propio de algunos documentales de la tradición. Por un lado, los desplazamientos espaciales representan una posibilidad de deriva o vagabundeo que domina la narrativa laberíntica y dispersiva de los documentales y los acerca a una de las características capitales de la modernidad fílmica. Por otra parte, el viaje se vincula a un formato de fuerte tradición en el cine documental como el *travelogue*. *Route one* (Robert Kramer, 1991) y *Sherman's March* (Ross McElwee, 1986) son dos

exponentes que adoptan esta forma narrativa para indagar, en primera persona, las problemáticas políticas, sociales y culturales que conforman la historia de Estados Unidos y la identidad de algunos de sus habitantes.

La introducción del sujeto y de la subjetividad en tanto ejes narrativos y las construcciones de sentido que apuntan a interpelar al espectador de modos alternativos al documental tradicional (mediante la búsqueda de empatía, el énfasis en la emotividad y en los afectos, la formulación de un discurso con visos de horizontalidad entre el enunciador y el receptor), es un rasgo fundamental que da cuenta del funcionamiento de lo político en este tipo de trabajos. Más allá de encarnar audiovisualmente el muy citado apotegma feminista «lo personal es político», lo que aquí se verifica es un corrimiento de paradigma, en el que los discursos colectivos revolucionarios propios del documental de intervención política latinoamericano de las décadas de los sesenta y sesenta –*La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968) es un ejemplo nodal del periodo–, se transforman en narrativas que manifiestan su preocupación por diversas formas políticas de la identidad.

Movilidad, desplazamientos y viajes en el cine documental latinoamericano

Considero que es posible identificar cuatro momentos en la historia del documental latinoamericano para caracterizar las relaciones entre la movilidad de los realizadores y las representaciones documentales que origina.[5] Durante el periodo silente y los primeros años del sonoro surgieron obras por lo general dirigidas por extranjeros en territorio latinoamericano que adoptaron el formato del *travelogue*. De acuerdo con Andrea Cuarterolo (2011), con una modalidad expositivo-argumentativa, estos filmes buscaban persuadir o convencer al espectador al mostrar el choque entre la civilización, encarnada en la figura del explorador blanco, y la barbarie, representada por las tierras indómitas visitadas o por los pueblos «primitivos» que las habitaban. Continuando con Cuarterolo, en estas obras predominaron discursos que exotizaban o romantizaban el paisaje y sus habitantes, y que exponían un profuso culto a la máquina y a los nuevos medios de transporte como símbolos de modernidad.

El segundo momento estaría representado por los derroteros de los que María Luisa Ortega (2003) denomina «documentalistas

viajeros». Dado que la tradición del documental latinoamericano se ha construido en diálogo e intersección con la mirada de cineastas y documentalistas extranjeros, la autora examina un corpus de películas realizadas entre los años treinta y setenta, algunas de las cuales –tal es el caso de *¡Que viva México!* (Sergei Eisenstein, 1931)– se convirtieron en auténticos hitos fundacionales del documental político y social de la región. Ortega da cuenta de la variedad de estas excursiones en territorio latinoamericano y las organiza en torno de tres polos: las representaciones de corte etnográfico de la naturaleza y las gentes de la región, las películas de contenido social e intervención política y los documentales que indagan los aspectos «mediáticos» (con énfasis en las imágenes y las músicas latinoamericanas) de la cultura latinoamericana.

El tercer momento surge tras el exilio y la migración forzada por motivos económicos, políticos y sociales de ciertos realizadores durante las décadas de los setenta y ochenta. Las cintas de estos cineastas desterritorializados manifiestan nuevas formas de construcción discursiva para explorar las relaciones entre territorio, cultura e identidad, ya sea en obras rodadas fuera del país de origen, o en la propia patria cuando los realizadores han retornado. Las narrativas de exilio y de retorno, sumadas a

otras obras de directores latinoamericanos en el extranjero se caracterizan por la irrupción del yo autoral en el seno de los textos fílmicos: por medio de la voz en *off*, de la exposición del propio cuerpo (o del de un intermediario) y mediante intervenciones gráficas en la imagen, estos documentales expresan la emergencia del yo y el uso de la primera persona cuando los sujetos se hallan en situaciones de extrañamiento o de desplazamiento territorial.

He sostenido en trabajos previos que estas obras pueden ser interpretadas como antecedentes inmediatos de los documentales en primera persona que conformarán la renovación estética, cultural y política del campo de la no ficción en Latinoamérica desde comienzos del siglo XXI.[6] A diferencia de lo que ocurre en los filmes posteriores al año 2000, en los que la primera persona es la estrategia de enunciación privilegiada de la cual una nueva generación de cineastas se apropia para expresar su voz, en estas obras la irrupción del yo está ligada a la necesidad de indagar aspectos referidos a la historia personal, cuando los autores se hallan frente a una inestabilidad identitaria provocada por haber abandonado el país. Poco antes, algunos de estos mismos cineastas, inscritos en el Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, hubiesen considerado una

auténtica impostura la expresión del yo en documentales en los que primaban la enunciación colectiva y los objetivos de intervención política sobre la realidad.[7]

Este tipo de filmes parece como si formara parte de una tendencia internacional más amplia, al ser que, como señala Michael Renov, los primeros documentales autobiográficos realizados en Europa y Estados Unidos fueron producidos por cineastas que exploraban su identidad de exiliados o de emigrados. Según el autor la reflexión sobre el desplazamiento es una forma de sondear la división entre un yo y un otro con el cual no existe, al menos en primera instancia, un parentesco específico (Renov, 2004: 176-179).

El cuarto momento comienza, desde un punto de vista diacrónico, a mediados de la década de los noventa, cuando un conjunto de transformaciones políticas, culturales, estéticas y tecnológicas impactan en el campo del cine documental latinoamericano. Se percibe en estos años el agotamiento de los modelos del documental de entrevista, basado primordialmente en aspectos testimoniales, cuyo referente fundamental eran la historia política y los eventos vinculados con las últimas dictaduras del Cono Sur. En una época caracterizada por el

debilitamiento del Estado y por la incorporación sistemática de políticas económicas neoliberales, los discursos totalizantes sobre el pasado, sin desaparecer, cedieron lugar a narrativas subjetivas en las que el desencanto por el presente se asoció con las deudas de una historia que precisaba ser revisada desde una perspectiva en que los afectos ocuparan un sitio preponderante.

Por otro lado, si bien las tecnologías de registro audiovisual digital datan de años anteriores, en este periodo se produce su masificación en las cinematografías latinoamericanas. Este elemento es aún más relevante para el terreno del cine documental, dado que sus vías de distribución y exhibición difieren en cierta medida de los circuitos de la ficción, por lo que el abaratamiento de costos en la producción se trasladó rápidamente a las instancias de posproducción y formatos de exhibición de las obras, sin necesidad de pasar por el soporte fílmico. Asimismo, el desarrollo de las tecnologías digitales condujo a la reducción del peso y del tamaño de las cámaras, lo cual permitió montarlas de manera cada vez más fácil en diversos medios de locomoción, trasladarlas sin dificultad y filmar en espacios y ámbitos que, en otras épocas, hubiesen sido considerados poco propicios.

La no ficción contemporánea tiende a privilegiar historias en las que la movilidad y los desplazamientos son elementos estructurantes del relato. Aunque desde una perspectiva temática el exilio y las migraciones penetraron en las poéticas de cineastas latinoamericanos desterritorializados desde fines de los setenta, la figuración visual de la movilidad espacial como signo de traslados culturales, sociales y políticos y, sobre todo, de indagaciones sobre la identidad y la memoria, es una seña verificable en un amplio espectro de documentales desde la década anterior. Frente a cierto «sedentarismo visual» presente en las obras testimoniales de los años ochenta y noventa que organizaban sus discursos mediante el montaje de entrevistas y materiales de archivo, los documentales contemporáneos expresan en sus dispositivos audiovisuales diversas formas de la movilidad: recorridos con cámara en mano por lugares significativos para la memoria, largos *travellings* tomados desde cámaras emplazadas en automóviles, buses, trenes y hasta aviones, planos largos sobre álbumes fotográficos, etcétera.

A pesar de que este énfasis en la movilidad es perceptible en múltiples modalidades de representación documental –*El círculo*

(Aldo Garay y José Pedro Charlo, 2008), *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* (Alejandro Fernández Mouján, 2007), *Los que se quedan* (Carlos Hagerman y Juan Carlos Rulfo, 2008), *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (Carlos Echeverría, 2009), *Pachamama* (Eryk Rocha, 2008), por citar sólo algunas–, su epicentro se halla en filmes narrados en primera persona por sus realizadores, que adoptan el modelo de la búsqueda: desde *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000), *Un pasaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *33* (Kiko Goifman, 2002) y *Por la vuelta* (Cristian Pauls, 2003) hasta *Fotografías* (Andrés di Tella, 2006), *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007) y *La chica del sur* (José Luis García, 2012).

El historiador y teórico brasileño Jean-Claude Bernardet (2011) piensa estas películas como «documentales de búsqueda» y acota algunos de sus elementos recurrentes: la formulación del yo del cineasta en tanto personaje, la premisa de ser obras «en proceso», el dominio de la incertidumbre y la imposibilidad de clausura total de la pesquisa.

El cine documental, considerado en tanto «discurso de sobriedad» (Nichols, 1997) ha sido analizado por varios teóricos en relación con las ciencias humanas y sociales. En línea con los

paradigmas epistémicos de estas ciencias, en la no ficción audiovisual se ha hablado de un «giro lingüístico» con el (re)surgimiento de la modalidad reflexiva en los sesenta y setenta, y de un «giro subjetivo» tras la proliferación de enunciaciones autobiográficas en primera persona, en los años ochenta y noventa. Hay que plantear que el campo del documental registra actualmente un «giro hacia la movilidad» (*mobile turn*) en estrecha conexión con el fenómeno homónimo que un conjunto de investigadores ha detectado de manera amplia en la cultura contemporánea.[8] De acuerdo con Mimi Scheller y John Urry, la cuestión de la movilidad caracteriza los múltiples sistemas de sociabilidad e intercambio del mundo actual y, por ende, se ha extendido y transformado las ciencias sociales, «trascendiendo la dicotomía entre las investigaciones sociales y las investigaciones sobre transporte, estudiando las relaciones sociales en el marco de los viajes y conectando diferentes formas de transporte con parámetros complejos de experiencia social» (Scheller y Urry, 2006: 208).

Encuentros entre hijas y padres: la movilidad como forma de empoderamiento

En el nutrido conjunto de películas que enlazan los usos de la primera persona autoral con las formas del viaje y del desplazamiento en el documental latinoamericano de los últimos años, es posible realizar un recorte sobre una serie de obras dirigidas por mujeres que en su calidad de hijas se enfrentan a la figura (o a la sombra) de su padre. Este corpus expresa que el concepto de movilidad no debe ser entendido únicamente en relación con los desplazamientos territoriales o emocionales, sino respecto de la movilidad social y cultural implicada en el empoderamiento de una generación de mujeres para narrar las «novelas familiares» y sus interconexiones con la historia pública desde perspectivas de género antes vedadas o muy poco transitadas en un campo –el del cine documental– dominado principalmente por hombres. No resulta casual que los sujetos con los que se entabla un diálogo –en su mayoría conflictivo y tenso– sean sus respectivos padres. Si bien me detendré en *Papá Iván*, de María Inés Roqué, *The Illusion* (Susana Barriga, 2008), *Diario de uma busca* (Flavia Castro, 2010) e *Hija* (María Paz González, 2011), es posible identificar otras obras que se hallan en similar sintonía.[9]

Papá Iván es un documental en el que la actividad de rememoración emprendida por la cineasta tiende a

descomponer el discurso histórico. Juan Julio Roqué, padre de María Inés, fue un reconocido militante de las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), asesinado en un brutal operativo de la dictadura militar argentina en 1977. El acto de memoria impulsado por la cineasta busca penetrar ese gran relato heroico y compacto, con el fin de comprender las razones que movieron a su padre a convertirse en militante y abandonar así su rol en la estructura familiar (y en el vínculo filial).

Los polos de lo privado y de lo público, de la memoria y de la historia, son los que enmarcan el discurrir del relato. A partir de los testimonios de los compañeros de militancia se aborda primordialmente la trayectoria política de su padre. El retrato que brindan se asienta en la descripción racional, aunque no faltan algunas anécdotas de profunda emotividad. La entrevista con la madre, en cambio, repone la faceta más humana y sentimental de Julio Roqué. En la intersección de estas memorias, expresadas con los testimonios, se encuentra la lectura de la carta que «Papá Iván» dejó a sus hijos. Este documento funciona como hilo conductor del relato y tiene la particularidad de traer al presente de la narración la palabra textual de Julio Roqué. Leída en *off* por su hija María Inés, la carta transmite la relación vital que tenía el mundo de la política

y el de la familia según el militante. Es sintomático que sea precisamente la lectura de una carta –documento concebido para la esfera doméstica que la película hace público– la que se halla acompañada en la banda de imágenes por los recorridos que la hija realiza en tren hacia el oeste (precisamente la zona de la provincia de Buenos Aires en la cual militaba su padre). Entonces, la movilidad en términos visuales se inscribe en tomas fragmentarias y veloces, en las que apenas se distinguen con precisión los territorios capturados por la cámara pero que vehiculizan aquellos testimonios más contaminados por los afectos –que conmueven no sólo por sus contenidos lingüísticos sino por los modos de habla.

En el cortometraje *The Illusion*, Susana Barriga visita por primera a su padre en Londres, ciudad en la que este se había exiliado tras abandonar Cuba dos décadas atrás. La peculiaridad de la obra es que, contraviniendo las normas de cualquier film de viaje, pone en cuestión el régimen de visibilidad de las imágenes. Son escasos y truncados los planos en los que se puede percibir de forma nítida lo que se muestra. Esto se debe a que la cámara por lo general está ubicada en sitios excéntricos y poco convencionales, dado que la directora filma algunos trayectos de su recorrido y la conversación con su

padre sin declarar que la cámara está encendida. Más allá de los problemas éticos implicados en el accionar de la cineasta, la película reproduce a través de su dispositivo visual, la angustia, el dolor y los temores que expresa la voz en *off* en tono confesional de Susana Barriga. Al bloquear el acceso transparente al registro del movimiento externo se redunda en la manifestación de los resortes afectivos que han impulsado el viaje y el reencuentro con el padre. Para decirlo de otro modo: los significantes de movilidad en este documental son de forma eminente de orden sonoro (ruidos de transportes, voces en otro idioma, conversaciones con el padre); la imagen, en cambio, contraviene su función figurativa y apela a una estética cuasi fantasmal construida de fragmentos, sombras y objetos difuminados. El negro absoluto acecha de manera constante el régimen visual de la cinta y da cuenta de las trabas y dificultades que experimenta la directora para entablar un diálogo con su padre.

Diario de uma busca desanda, a partir de la estructura del viaje, los caminos de la historia política brasileña de los años sesenta y setenta en una compleja articulación con la memoria personal de la realizadora. Su padre, Armando Celso de Castro, fue un periodista y activista político comprometido con los

movimientos revolucionarios de la época, asesinado en extrañas circunstancias en 1984. La directora rehace junto a su hermano (y de forma parcial con su madre) la trayectoria de desplazamientos que marcó la vida familiar, estrechamente ligada con los vaivenes de la política latinoamericana del periodo. Brasil, Chile, Argentina, Francia, Venezuela y nuevamente Brasil; Flávia visita los espacios y sujetos que resultan significativos para su memoria. A partir del movimiento reconstruye el mundo de ideas y de afectos en el que su padre estaba inscrito y coloca en tensión los diversos registros sobre el pasado (su propia memoria, las cartas del padre, los recuerdos de la familia y amigos) en una narrativa que repone, cinematográficamente, las paradojas de la rememoración.

Mientras la exposición de la memoria personal adquiere caracteres estáticos mediante el registro de los lugares significativos del pasado de acuerdo con su fisonomía del presente en rigurosos planos fijos, las cartas dejadas por el padre, ahora releídas por la voz en *off* de su hijo, se hallan acompañadas en la serie visual por *travellings* que, en tiempo presente, muestran las rutas, autopistas y calles de los países visitados. Con este procedimiento la cineasta invierte la ecuación habitual para la cual la memoria es un proceso abierto

y dinámico y los documentos del pasado, la letra escrita, una fuente fidedigna e inmutable de la historia, y provoca la tensión y el diálogo entre sus propios recuerdos y el pensamiento de su padre. El movimiento físico, el desplazamiento territorial, son modos de revisar, de poner en circulación, una memoria personal que corre el riesgo de fosilizarse y una historia que necesita de nuevas voces (y nuevas fuentes) para volver a narrarse.

María Paz González, junto a su madre (Eliana), realiza un viaje en coche, de acuerdo con la estructura iconográfica y narrativa de la *road movie* (los planos del automóvil y las vistas del paisaje en movimiento dominan visualmente el film), con el objetivo de descubrir los orígenes familiares y desanudar algunos de los relatos heredados sobre su identidad. Eliana fue abandonada por su familia biológica y adoptada por otra. Más tarde, tras concebir a su hija no continuó el vínculo con el padre de María Paz y, para guardar las apariencias en el pueblo, la bautizó con el apellido González, y le creó después una historia apócrifa sobre su progenitor.

Hija es un documental chileno que teje sus relaciones con lo real y con el pasado a partir de un modelo representacional

cargado de reflexividad y perfomatividad: la presencia del equipo de filmación se hace explícita de forma sistemática a lo largo de la obra, los protocolos de negociación entre la directora y los personajes son expuestos ante la cámara, las dudas y cavilaciones sobre las vicisitudes de la producción son materia prima de la narración. La articulación de estas dos cualidades se plasma en un relato formulado en tiempo presente que rehúye de los recursos a los que habitualmente el cine de no ficción echa mano para referirse al pasado: los archivos (fílmicos, fotográficos, sonoros) y los testimonios. María Paz González, allende la posible falta de estos insumos, opta por construir un dispositivo narrativo en el que la ausencia de archivos funciona como síntoma de una historia familiar que se resiste a mostrar su urdimbre: las pocas revelaciones que logran obtenerse traen consigo nuevos interrogantes. En otras palabras, ¿cómo confiar en los documentos del pasado cuando los propios nombres –una de las pocas certezas con las que pronto contamos– se han descubierto falsos? Eliana (antes Adriana), madre de María Paz, fue «rebautizada» por su familia adoptiva, pero no aparece con su nombre «original» en los registros públicos; el apellido González de la directora fue inventado oportunamente por su madre. En este sentido, la persistencia del documental sobre las

estrategias performativas es una forma de ejercer nuevos actos de nominación mediante la narración, sólo que esta vez la autoridad sobre la nominación se ha trasladado de los otros al yo. Como si los personajes dijesen: «Si todos los nombres son inventados, entonces prefiero elegir el propio».[10]

El desplazamiento hacia el territorio del *otro*

La expansión de los documentales cuyos directores-protagonistas emprenden algún tipo de viaje y la movilidad territorial, cultural y social que esto implica, pone en primer plano la cuestión del encuentro intersubjetivo entre el cineasta y los otros. Es así como el documental contemporáneo al proponer nuevos modos de acercamiento a una otredad cultural, social, religiosa o étnica reactualiza algunas de las discusiones propias de la etnografía, entendida como método de investigación para observar y analizar prácticas culturales de individuos y grupos humanos diversos.

En los últimos años, algunos antropólogos han cambiado sus objetos de estudio, han abandonado de manera parcial al «otro primitivo» o exótico y se ha prestado creciente atención a las sociedades y culturas en las que los investigadores se

encuentran inmersos. Michael Renov (2004) denomina «etnografías domésticas» a las prácticas documentales que proponen un abordaje similar. El autor caracteriza la etnografía doméstica como un modo:

> de práctica autobiográfica que empareja la autointerrogación con la preocupación etnográfica por la documentación de la vida de los otros. Pero el otro en esta instancia es un miembro de la familia [de sangre o elegida] que sirve menos como una fuente desinteresada de investigación sociocientífica que como un espejo o marco para el yo (Renov, 2004: 216).

Hay que considerar que la movilidad propiciada por un amplio conjunto de obras en primera persona ha hecho cada vez más frecuente en el terreno del cine documental la posibilidad de encuentros y de relaciones inesperadas en las que la experiencia y la mirada del realizador se ven profundamente trastornadas tras el contacto con los otros. En este sentido, también debe entenderse la movilidad como el impulso del yo para hablar y expresar sus problemáticas personales a partir de un desplazamiento hacia el territorio de subjetividades heterogéneas.

El realizador argentino Andrés Di Tella ha sido uno de los primeros en explorar en profundidad estas dinámicas intersubjetivas cuyo eje es la movilidad. *Fotografías* (2006) y

parcialmente *La televisión y yo* (2002) se enmarcan en el terreno de la autobiografía con elementos etnográficos. En *Fotografías*, al igual que en su película anterior, Di Tella concentra su investigación en el ámbito de la familia: filma dentro de su propia casa; su mujer, su hijo y sus amigos son de la partida. Su padre, Torcuato di Tella, es el *partenaire* con el que comparte más de una conversación en ambos filmes. Pero, si *La televisión y yo* estaba centrada en la figura de su padre, *Fotografías* se caracteriza por la exploración de la figura materna y de todo lo referente a esa rama familiar. Torcuato y Kamala se conocieron en la India y tras enamorarse decidieron casarse, instalarse en Inglaterra y después en Argentina. Para el cineasta, averiguar la historia de la madre es la manera de recuperar un universo cultural y étnico que forma parte de su herencia pero del que poco conoce. En la segunda parte del documental, Di Tella emprende un viaje a la India acompañado por su mujer y su hijo con el objetivo de conocer más sobre el pasado y los orígenes de su madre. En su recorrido por diferentes pueblos de la India entabla contacto con sus parientes lejanos, con quienes comparte un extraño vínculo: en algunos casos se parecen mucho a él, pero sus costumbres, valores y cultura son bastante disímiles. Sin embargo, la

trasposición de las fronteras nacionales en busca de similitudes con otra cultura se convierte en un ejercicio que se alinea con los nuevos modos de la etnografía para salir del corsé de las prácticas tradicionales, con el fin de vislumbrar formas transnacionales de construcción identitaria (Lutkehaus y Cool, 1999).

Para reflexionar sobre su identidad de argentino con padres provenientes de dos culturas diversas –un legado que de alguna medida cederá a su hijo, Rocco– el cineasta no se contenta con fijar la investigación en sí mismo y sus antepasados, sino que busca otros sujetos que se hallen en una situación similar a la propia, y da cuenta de que la identidad es un fenómeno intersubjetivo, que para comprender la historia personal es a veces necesario observarse en un otro. Así es como entra en contacto con Ramachandra, el hijo indio adoptado por la viuda de Ricardo Güiraldes. Después de algunos impedimentos, el director consigue viajar al sur argentino para encontrarse con Ramachandra, con quien inicia una relación de amistad y de diálogo. El interés de Di Tella por este personaje es doble: el segundo, como su madre, perdió su cultura de origen al instalarse en Argentina y, al igual que el realizado en Inglaterra, fue discriminado por tener otro color de piel. La figura de

Ramachandra le permite entonces al director reflexionar sobre su propia historia, en una relación triangular con su madre.

La construcción del yo de Andrés di Tella en *Fotografías* se formula en torno a una división en cuatro capas de los modos de expresar su subjetividad. En primer lugar, la presencia del autor como gran organizador del film se detecta en la composición narrativa. Por medio del montaje, el narrador implícito se encarga de mostrar, en más de una oportunidad, que tiene cierta autonomía respecto de las demás instancias del relato. Esto se visualiza claramente cuando se intercalan algunos *inserts* de imágenes del viaje a la India, aun antes que la voz en *off* informe que se emprenderá dicho desplazamiento. En segundo lugar, se inscriben los comentarios en *off* del realizador. Estos textos se instalan en un nivel intermedio entre el narrador implícito y la banda de imágenes, sin identificarse por completo con ninguno de los dos. En un discurso de orden confesional, la voz en *off* es utilizada por Di Tella para transmitir la línea reflexiva del documental y, también, para brindar algunas informaciones necesarias para la continuidad dramática. En tercer término, se distingue una subjetividad expresada mediante la portación de la cámara. En las escenas más cercanas al cine doméstico, Di Tella filma solitariamente

con su cámara de mano. Aunque por lo general no se registra a sí mismo, la cercanía de su voz y sus comentarios dan cuenta de que es él quien opera la cámara. Estas tomas efectuadas con cámara subjetiva son utilizadas por Di Tella en los momentos en que desea construir escenas de mayor intimidad, cuando invita al espectador a espiar en rituales que habitualmente le están vedados (por ejemplo, los juegos cómplices entre él y su hijo Rocco). Por último, Di Tella se inscribe como personaje en el relato (es el protagonista) a partir de la exposición de su propio cuerpo. Si la voz en *off* se destaca por su mesura y contención, el personaje compuesto a través del cuerpo se caracteriza por actuar con cierto histrionismo y soltura.

En un pasaje de *Uma longa viajem* (2011), Lucia Murat, su directora, señala que en la vida se cruzó con su hermano Heitor en espacio pero no en tiempo. Mediante un procedimiento similar al de Flávia Castro, la cineasta visita a lo largo de la narración varios de los mismos sitios que su hermano transitó durante los años sesenta y setenta. Londres, Cannes, Marruecos, las islas del Pacífico, Australia y la India formaron parte del itinerario de Heitor. Este, a diferencia de muchos jóvenes de su generación, estaba menos interesado por las causas políticas y revolucionarias que por el autodescubrimiento

y la experimentación psicofísica relacionada con el jipismo. Guiada por las cartas que su hermano envió a los padres en aquella época y por el testimonio actual del propio Heitor, la directora recupera una historia familiar y generacional que, debido a su derrotero militante, no pudo vivir. El descubrimiento del «otro familiar» se construye en *Uma longa viajem* por medio de una operación que sólo el cine puede concretar: Lucia Murat entabla un diálogo con su hermano en tiempo presente y en pasado, accediendo así a una faceta de él que no pudo vivenciar como contemporánea, pero también a una zona cultural que el compromiso ideológico de la época no observaba precisamente con buenos ojos. El desplazamiento espacial es entonces el motor que le permite a la cineasta acceder a otras coordenadas temporales y formular una narración que se desarrolla en forma de movimiento pendular entre dos épocas, dos universos culturales e ideológicos y dos sujetos tan familiares como extraños.

Papirosen es un documental que realiza el montaje del material audiovisual que Gastón Solnicki, en tanto hermano menor del clan, filmó y recopiló durante diez años, sobre las vicisitudes de su familia. Los protagonistas son, entonces, sus afectos cercanos: el padre (Víctor), la madre (Mirta), la abuela (Pola),

la hermana mayor (Yanina), el sobrino (Mateo) y, en menor medida, el hermano del medio (Alán) y el cuñado (Sebastián). A partir del uso de sus propios registros y de otros archivos domésticos que le precedieron (cintas en VHS y 8 mm), el director compone un fresco de una familia burguesa judía de Buenos Aires, que remite al pasado traumático de la Shoah mediante la memoria de su abuela, pero que también recupera los pequeños y grandes conflictos del entorno: rencillas de viaje, celebraciones, uniones y separaciones, alegrías y tristezas cotidianas.

En *Papirosen* el director muestra su interés por las microhistorias, y se replega en un terreno cercano: el de la propia la familia. Esta decisión lo hace aterrizar en las arenas del documental doméstico aunque no necesariamente del autobiográfico, dado que Solnicki jamás acomete el relato personal, y elide de este modo cualquier tipo de narración en la que el yo del cineasta sea el eje de la trama. Aquí, los protagonistas son los otros, su familia, y sólo es posible capturar algunos fragmentos de la personalidad del director a partir de lo que se refleja en esos «otros familiares» y, obviamente, al examinar el lugar de enunciación del film. El documental, entonces, encuentra múltiples filiaciones con el

cine de no ficción contemporáneo (y no tan contemporáneo). La compilación de registros audiovisuales sistemáticos (por no decir obsesivos) remite a la *home-movie* y a un arco de referencias fílmicas que en el campo del documental argentino podrían conectarse con Andrés di Tella (*Fotografías*) y Cecilia Priego (*Familia tipo*), y en el ámbito internacional con Jonathan Caouette (*Tarnation*, 2003), Alan Berliner (*Intimate Stranger*) y Ross McElwee (*Bright Leaves*, 2003), aunque también, debido a la insistente observación de la familia en tanto institución, al método de trabajo de un emblema de la tradición del *Direct Cinema* estadounidense como Frederick Wiseman.

La reflexión que impulsa *Papirosen* se revela al analizar su estructura narrativa cuyos momentos privilegiados están colocados en dos viajes realizados por la familia a Bariloche y a Miami. En el prólogo se visualiza a Víctor y Mateo montados en una aerosilla atravesando un paisaje nevado. Esas imágenes pronto serán acompañadas por la voz en *off* de la abuela, quien apela a su memoria para relatar episodios de su infancia en Polonia vinculados con la Segunda Guerra Mundial, los pogromos y la experiencia de los campos de concentración. La anteúltima secuencia del documental recupera imágenes muy similares del paisaje nevado y de la aerosilla, pero esta vez

Víctor y Mateo son retratados desde un plano más cercano. De esta manera se colocan en escena a exponentes de las cuatro generaciones que conforman el relato: Pola, Víctor, Mateo y el propio Gastón Solnicki, «el hombre con la cámara».

Esta decisión de montaje enfatiza de forma clara la noción de los ciclos que existen en el devenir de la familia, así como de sus persistencias y de sus cambios. El metraje que media entre estos dos momentos simbólicos, si bien está apuntalado por las irrupciones de la voz en *off* de la abuela, tiene como eminente protagonista al padre. Es él quien constituye el objeto de interés de Solnicki y, por ende, la médula del documental. De hecho, la presencia de Víctor en tanto cuerpo que sostiene el entramado familiar es remarcada por escenas en las que es mostrado con el torso desnudo, incluso frente objetos como ventanas o espejos que lo reflejan y duplican. También es el padre quien protagoniza una de las escenas más incómodas y tensas, aquella en la cual explica y negocia con su madre la situación económica de la familia.

Solnicki se empeña en desentrañar las dinámicas de los afectos, las relaciones de poder y las afinidades electivas que existen en toda familia. El título de la película está tomado de una antigua

canción judía que refiere a la infancia del padre y a su memoria emotiva. Tal vez por eso, la primera mención que se hace en la película del nombre «Gastón» (la madre lo convoca dirigiéndose a la cámara) surge en el viaje a Miami, frente a un local de los alfajores Havanna, después de que antiguos amigos de sus abuelos entonen, evocando tiempos pasados, los melancólicos versos de «Papirosen».[11]

Conclusión

En este artículo he rastreado de qué modo la confluencia entre las narrativas del yo y el énfasis en la movilidad resultan cualidades fundamentales para plantear las indagaciones sobre la identidad propias de una zona del documental latinoamericano contemporáneo. Como se puede comprobar en el análisis precedente existe una relación consustancial entre sujeto, tiempo y espacio, en cuanto que las obras examinadas mantienen el común denominador de un realizador/a que, en su carácter de protagonista del relato, transita de forma física diversos territorios para explorar asuntos referidos a las memorias individual y colectiva. Si el cine documental ha estado tradicionalmente interesado por la historia, en estos

filmes el retorno hacia el pasado se encuentra encarnado en profundidad en los cuerpos de los protagonistas, y los ejercicios de memoria que se emprenden rehúyen de las totalizaciones y de las generalizaciones (las memorias individuales gozan de cierto carácter intransferible). Sin embargo, el potencial político de estas obras es precisamente su fuerte poder evocativo, que tiende a deslizarse de lo personal hacia lo colectivo, y que evita así, en la mayoría de los casos, convertirse en un ejercicio solipsista y egocéntrico en el que la inscripción de la subjetividad avasalle la posibilidad de expresar algo sobre el mundo y el interés por transformarlo.

Al colocar en una perspectiva comparada las obras, resulta evidente la conexión entre una decisiva transformación tecnológica y el impacto estético de la misma. Como demuestra el análisis efectuado, el achicamiento del dispositivo de registro audiovisual, su progresiva capacidad para obtener imágenes y sonidos de enorme calidad con una inversión financiera proporcionalmente menor a la de otras épocas, promueven la creación de universos fílmicos fluidos, frágiles y, en ocasiones, tan efímeros como la mirada que desde la ventanilla de un coche observa fijamente el paisaje que se escurre veloz. La movilidad expresada en los documentales abordados puede ser

entendida como un fenómeno socioestético que se halla en sintonía con los sistemas de sociabilidad contemporánea: las redes sociales, las comunicaciones y el consumo de información vía *tablets*, *smartphones* y otros dispositivos similares.

Las historias de las películas analizadas nos conectan de manera indefectible con contextos políticos, sociales y culturales más amplios que los de sus protagonistas, reconocibles seguramente para una extensa variedad de espectadores. La construcción dramática y narrativa de las películas, la definición de personajes con los cuales los receptores son impelidos a identificarse y la intriga que se adhiere inevitablemente a todo relato de viaje constituyen una estrategia que busca el involucramiento afectivo y sentimental del público que accede así a situaciones (en ocasiones traumáticas), por un camino paralelo al de la sobriedad estética de ciertos documentales de la tradición. En otras palabras, poner un cuerpo en escena y acompañar los trayectos de su búsqueda suscita no sólo el interés por su destino y por sus exploraciones, sino un tipo de implicación que habilita la formación de una mirada compleja sobre la realidad, sin inhibir los tiempos muertos, las derivas y los pasajes lúdicos con los que se puede tropezar en el camino.

Bibliografía

Adey, Peter (2010). *Mobility*, Londres-Nueva York: Routledge.

Bernardet, Jean-Claude (2011). «Documentales de búsqueda: 33 y Pasaporte húngaro». Amir Labaki, María Dora Mourão (eds.). *El cine de lo real*, Buenos Aires: Colihue, pp. 117-128.

Cuarterolo, Andrea (2016). «El viaje en la era de la reproductibilidad técnica. Discursos etno-geográficos en los primeros *travelogues* argentinos». *Revista Cine Documental*, núm. 3. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/3/articulos_05.html. Consultado en línea: 5 de agosto de 2016.

Grant, Barry Keith y Jeanne Sloniowski (eds.) (1998). *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press.

Lie, Nadia y Pablo Piedras (2014). «Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: *Familia tipo* (Cecilia Priego, 2009) e *Hija* (María Paz González, 2011)». *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 30, núm. 1.

Lutkehaus, Nancy y Jenny Cool (1999). «Paradigms Lost and Found: the "Crisis of Representation" and Visual Anthropology». Jane Gaines y Michael Renov (eds.). *Collecting Visible Evidence*, Mineápolis: University of Minnesota Press, pp. 116-139.

Nichols, Bill (2006). «El documental performativo». Berta Sichel (ed.). *Postverité*, Murcia: Centro Párraga, pp. 197-221.

___ (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Ortega, María Luisa (2003). «El descubrimiento de América Latina por los documentalistas viajeros». Paulo Antonio Paranaguá Antonio (ed.). *Cine documental en América Latina*, Madrid: Cátedra, pp. 93-118.

___ (2008). «Las modulaciones del "yo" en el documental contemporáneo». Gregorio Martín Gutiérrez (ed.). *Cineastas frente al espejo*, Madrid: T&B - Festival Internacional de Cine de las Palmas, pp. 65-82.

Piedras, Pablo (2012a). «Las formas de la primera persona en el documental argentino contemporáneo». Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires (tesis doctoral).

___ (2012b). «La regla y la excepción. Figuraciones de la subjetividad autoral en documentales argentinos de los ochenta y noventa». *Toma Uno*, núm. 1.

___ (2016a). «The “mobility turn” in Contemporary Latin American First Person Documentary». Michael Lazzara y María Guadalupe Arenillas (comps.). *Latin American Documentary in the New Millennium*, Londres: Palgrave MacMillan.

___ (2016b). «Papirosen». Beatriz Urraca y Gray M. Kramer (eds.). *Directory of World Cinema: Argentina. Volumen* II, Londres: Intellect Books.

Rascaroli, Laura (2009). *The Personal Camera*, Londres: Wallflower Press.

Renov, Michael (2004). *The Subject of Documentary*, Mineápolis: University of Minnesota Press.

___ (2008). «First-Person Films. Some theses on Self-Inscription». Thomas Austin y Wilma de Jong (eds.). *Rethinking Documentaries. New Perspectives, New Practices*, Maidenhead: Open University Press, pp. 39-50.

Scheller, Mimi y John Urry (2006). «The New Mobilities

Paradigm». *Enviroment and Planning*, núm. 38.

Urry, John (2007). *Mobilities*, Cambridge: Polity Press.

Tres documentales:

Consideraciones sobre la autobiografía filmada en Latinoamérica

Juana Schlenker[1]

Resumen

En el ámbito del documental se habla de un giro subjetivo en las últimas décadas. Este artículo analiza los alcances de este giro en Latinoamérica y plantea interrogantes sobre sus potencialidades. Para tal fin se analizan tres producciones: *108 Cuchillo de palo* (2010), *El edificio de los chilenos* (2010) y *Elena* (2012). Se retoman las reflexiones de Elizabeth Bruss en torno al cine en primera persona y se analizan dos elementos claves para la construcción del personaje autobiográfico: *la voz* y *el cuerpo*. El texto se detiene también en el papel que juegan las imágenes alegóricas en estas películas. A partir de las reflexiones de Michael Pollak en relación con la memoria, se discute cómo estos relatos abordan aspectos de la historia reciente latinoamericana.

Palabras clave: Documental, Latinoamérica, autobiografía,

memoria, voz, cuerpo, alegoría.

Abstract

During the last decades there has been a growing interest in what has been called a subjective turn in the field of documentary. This article analyzes the scope of this turn in Latin America and raises questions about its potentialities. Three documentaries are analyzed: *108 Cuchillo de palo* (2010), *El edificio de los chilenos* (2010) and *Elena* (2012). It will address the arguments of Elizabeth Bruss about first person cinema and propose two key elements of analysis, *voice* and *body*, to understand how the first person is constructed in these films; it also reflects on the use of allegorical images to tell the stories. The article will finally discuss how these personal accounts deal with recent aspects of Latin American history.

Key words: Documentary, Latin America, Autobiography, Memory, Voice, Body, Allegory.

Resumo

No âmbito do documentário, tem-se falado de uma virada subjetiva nas produções das últimas décadas. Nesse texto se analiza os alcances de esta nova tendência na América Latina e

salienta-se interrogações sobre as suas potencialidades. De esta maneira, serão analizadas três produções: *108 Cuchillo de palo* (2010), *El edificio de los chilenos* (2010) y *Elena* (2012). Para isso, serão retomadas as reflexões de Elizabeth Bruss à volta do cinema em primeira pessoa e serão analizados dois elementos chaves para compreender a construção da personagem autobiográfica: *a voz* e *o corpo*. O texto comenta igualmente o papel que as imagens alegóricas têm nesse filme. Seguindo as reflexões de Michel Pollak sobre a memória, discutirá-se como estes relatos abordam aspectos da história recente latinoamericana.

Palavras-chaves: Documentário, Latinoamérica, Autobiografia, Memória, Voz, Corpo, Alegoria.

Introducción

Desde hace varios años se habla del giro subjetivo en el documental. Michael Renov (1999) identifica la década de los noventa como el momento en el que se consolida una tendencia en el documental que amarra el mundo histórico a un punto de vista personal. La subjetividad, que se presentaba antes como un obstáculo en la representación de la realidad, aparece en

estos nuevos trabajos como un filtro necesario para entender el mundo.

En Latinoamérica, el cine documental pasó de ser un cine militante en las décadas de los sesenta y setenta, cuando se consideraba un instrumento con potencial revolucionario, a proponer, en los ochenta, una tímida experimentación con elementos reflexivos. Es en la última década del siglo pasado y la primera de éste cuando realmente se empiezan a afianzar propuestas que parten de la experiencia personal del director para abordar temáticas de interés colectivo.[2]

Este artículo analiza tres documentales latinoamericanos recientes que pueden considerarse herederos de ese giro subjetivo: *108 Cuchillo de palo*, de Renate Costa (2010) de Paraguay (coproducción española), *El edificio de los chilenos*, de Macarena Aguiló (2010) de Chile y *Elena*, de Petra Costa (2012) de Brasil.

En estos documentales, las directoras hacen una apuesta al revelar partes de su intimidad, no como un fin en sí mismo, sino como una manera de presentar la historia que quieren contar. Se sitúan dentro del relato, y se descubren a sí mismas en la medida en que descubren a sus personajes.

Para entender la manera en la que estos tres documentales se aproximan a lo que puede llamarse una autobiografía filmada, se retomarán las reflexiones de Elizabeth Bruss (1980) quien, a partir de un análisis sobre las diferencias entre la literatura y el cine, plantea preguntas en torno a la autoría, la presencia mecánica de la cámara y la relación entre autor, narrador y protagonista. Especial atención se dedicará a la tensión que se genera entre el carácter en apariencia impersonal del cine y la propuesta personal que plantea el relato autobiográfico.

Como parte de estas reflexiones, se propone profundizar en dos aspectos claves de los relatos autobiográficos en el cine: la voz y el cuerpo como estrategias narrativas que se utilizan en la construcción del personaje en primera persona. A lo largo del artículo se analizará la manera como cada uno de los documentales hace uso de esos dos elementos. En el análisis de estas películas se prestará especial atención también al uso de imágenes alegóricas, que se plantean como una exploración del lenguaje audiovisual en busca de formas de representación que vayan más allá de la literalidad en la que se mueve tan naturalmente la imagen documental.

Por último, el artículo se interroga sobre lo que quiere decir

para la audiencia latinoamericana ver representada su historia en esos relatos cinematográficos personales: ¿cómo nos vemos y cómo entran a ser parte de nuestra mirada y nuestra historia colectiva?

A partir de las reflexiones de Michael Pollak (1989) en torno a la relación entre memoria colectiva y memoria individual, se abordarán las historias representadas en estos documentales como una manera de confrontar, resistir y modificar la memoria colectiva de cada uno de los países y de la región en general, que usa el cine como herramienta para hacerlo.

Tres historias

Para que el lector que no haya visto aún estas películas pueda entender el hilo de la argumentación, se desarrollará brevemente una sinopsis de cada una. Los ejemplos que se utilizarán más adelante complementarán y ampliarán esta breve introducción.

108 Cuchillo de palo es la historia de Rodolfo, tío de la directora del documental, quien, a causa de su homosexualidad, tuvo que enfrentar la represión de la dictadura de Stroessner en la

ciudad de Asunción durante los años de la dictadura militar paraguaya. La historia está contada en primera persona por la directora, quien hace de guía en la investigación del pasado del tío, aparecido muerto en su casa. Uno de los personajes claves es el padre de la directora y hermano de Rodolfo, por medio del cual entendemos la relación de la familia con el tío.[3]

El edificio de los chilenos es la historia del Proyecto Social Hogares, dirigido a los niños hijos de los militantes del partido político chileno MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria). A finales de los setenta los integrantes de este partido deciden regresar del exilio para luchar contra la dictadura de Augusto Pinochet, pero no pueden volver con sus hijos. El Proyecto Hogares acoge a estos niños en La Habana bajo la custodia de adultos, llamados padres sociales, que se encargan de su cuidado. La directora, Macarena Aguiló, fue una de las niñas que creció en Cuba como parte del proyecto. El documental relata su historia y la de otros que compartieron esa experiencia.[4]

En *Elena*, Petra Costa, la directora, recorre los pasos de su hermana quien, siendo una joven y talentosa actriz, viaja a la ciudad de Nueva York tras un sueño. El documental está dirigido

a ella, la hermana, quien murió en esa ciudad. Tiene un tono muy íntimo y pocos personajes intervienen en el desarrollo de la historia; uno de ellos es la madre, quien acompaña a Petra a recorrer los que serían los últimos pasos de Elena.[5]

Giro subjetivo

El giro subjetivo en el documental, del que habla Michael Renov, se da en un contexto social y político más amplio en el que las reivindicaciones de los movimientos sociales se desplazan hacia una política de la identidad. Una amplia gama de problemas personales, raza, género, sexualidad, etnicidad, se politizan de manera consciente durante estos años. Retomando a Foucault, Renov afirma que la lucha contra la dominación y la explotación que era el centro del debate político, se vuelve, para un número cada vez mayor de personas, una lucha contra el sometimiento de la subjetividad (Renov, 2008: 47-48).

El movimiento feminista fue decisivo en este sentido ya que señaló las inequidades de género persistentes y denunció la división entre los ámbitos de lo público y lo privado al interior del proyecto liberal. En los años setenta se producen varias obras cinematográficas que cuestionan esta división y que ponen en la arena pública problemáticas que hasta ese

momento eran consideradas propias del ámbito privado de la familia. Se abre así la posibilidad de que se desarrollen temas que hasta entonces no se habían considerado pertinentes para el cine.[6]

El ámbito privado empieza a tener entonces una visibilidad social; lo personal es político. La división entre lo público y lo privado, lo social y familiar empieza a cuestionarse y se abona el terreno para que los relatos personales tomen la fuerza que identifica Renov en la década de los noventa.

En el cine de vanguardia llevaban desarrollándose trabajos personales desde hacía décadas.[7] Sin embargo, esos trabajos se consideraban lejanos a los intereses y al espacio del documental. Este último viene de una tradición modernista y ha sido devoto de la persuasión y la certeza; por lo que ha sido difícil conciliar la contingencia y la maleabilidad que proponen estos trabajos personales dentro de su apuesta por representar la realidad. Hoy la distancia entre cineastas vanguardistas, video-artistas y documentalistas parece menos relevante y se pueden encontrar ejemplos muy interesantes que rebasan los límites de género y disciplina.[8]

Las producciones documentales recientes en las que el autor se

desplaza hacia el centro del relato continúan siendo políticas, aunque de una manera diferente a la de sus antecesoras. En estas nuevas producciones son las marcas de reflexividad las que posibilitan el desarrollo de una conciencia política. En los tres documentales que aquí nos ocupan, la historia personal es parte de la historia social y política; y esta última, que podríamos llamar Historia con H mayúscula, tiene sentido sólo como parte de una historia personal, encarnada en la experiencia de quien la narra. Cada una a su manera, estas películas muestran la relación que hay entre las historias personales y la historia colectiva de estos países latinoamericanos, y nos dan las claves para entender la manera en la que individuos concretos vivieron los acontecimientos de los que hablan los libros de historia. Lo público y lo privado se entrelazan inevitablemente, y no tiene sentido tratar de fijar límites entre los dos.[9]

A continuación se abordarán algunas consideraciones sobre la construcción del relato personal en el cine en general y en estos documentales en particular. Una vez aclarados los mecanismos mediante los cuales estas películas construyen sus personajes en primera persona y la forma que toman estos autorretratos filmados, se retomará el tema de la relación de la memoria

colectiva con la memoria personal en el contexto latinoamericano.

Autobiografía

Cuando hablamos del giro hacia lo personal en el documental, hacia el relato subjetivo, nos preguntamos necesariamente sobre el interés que puede generar una historia de este tipo en la audiencia. ¿Por qué habría de interesarse en ella alguien ajeno, alguien que no conoce a sus protagonistas de manera directa? Ésa es una tensión constante en el relato autobiográfico, no sólo en el cine, sino también en la literatura. Y la pregunta se hace más pertinente ahora que las redes sociales están llenas de esos relatos personales que recurren a mostrar la intimidad como un gancho para llamar la atención de una audiencia cada vez más volátil. Lo grotesco, lo crudo, lo incómodo se vuelven ingredientes de una efímera popularidad. Se podría pensar en una exposición total de lo privado, accesible por medio de las redes sociales.

Si bien no todos los relatos personales son interesantes para un público amplio, la apuesta por incluir lo personal ofrece claves para entender dinámicas sociales y políticas más generales. Al

hablar de la autoetnografía, Catherine Russel dice que ésta se vuelve etnografía en el momento en el que el realizador entiende su historia personal como parte de formaciones sociales y procesos históricos más amplios (Russell, 2013). Los tres documentales que analizaremos en este texto hacen esa conexión entre la historia personal y los acontecimientos sociales que la enmarcan.

En la autobiografía, el discurso enunciado en primera persona produce un potente efecto de realidad. El autor que habla de sí mismo rompe una vieja pretensión del documental de ser un discurso objetivo sobre la realidad, una representación del «otro». El sujeto autobiográfico tiene la autoridad para hablar y representar su propia vida. Así, la pregunta sobre la objetividad del discurso se diluye. La subjetividad de su mirada no se cuestiona, más bien se desplaza a una pregunta sobre la honestidad de esa visión sobre sí mismo y sobre sus experiencias.

Es común ver en este tipo de relatos momentos de confesión ante la cámara, archivo familiar, materiales que tienen la impronta de lo íntimo, lo doméstico. Ciertas señales de imperfección de ese material refuerzan su carácter genuino:

tomas movidas, encuadres descuidados, sonido con interferencias, textura granulosa, imágenes en blanco y negro; son algunos indicios de que las imágenes y el sonido allí contenidos no fueron planeados, o no fueron muy planeados, para la cámara. Tanto es así que lo que se ha venido a llamar falso documental aprovecha ese inconsciente colectivo que compartimos como espectadores frente a las señales de veracidad y las fabrica a conveniencia.[10]

Catherine Russel (2013) habla también de la necesidad de un extrañamiento, de una toma de distancia, que permita al autor ser etnógrafo de su propia persona. No es una coincidencia que muchas películas documentales se presenten como un viaje, real o metafórico, en el que el autor se descubre a sí mismo frente a un nuevo panorama, una situación que le permite la distancia necesaria para crear ese personaje que nos presenta en forma de relato fílmico. Éste es el caso, por ejemplo, del documental colombiano *Looking for* (2012). Su directora, Andrea Said emprende un viaje a Londres en busca de un padre que no conoce. Si bien la búsqueda no da resultados en cuanto a la ubicación del padre ausente, la travesía la lleva a un descubrimiento de sí misma y de su madre que comparte con el espectador.

James Olney afirma, con respecto a la literatura, que los autores de autobiografías descubren, afirman y crean una persona en el proceso de escribirla. En el caso del documental, ¿podemos decir que el director descubre, afirma y crea una persona en el proceso de filmarla y de editar la película? ¿Qué diferencias hay entre el ámbito de la literatura y el del cine en la construcción de esa representación?

En el caso de las autobiografías filmadas, los dispositivos de captura, la cámara y el micrófono, crean unas condiciones particulares. ¿Dónde se posiciona la cámara?, ¿dónde se ubica el autor?, ¿quién habla al espectador?, son preguntas que juegan un papel decisivo en la forma que adoptará la película autobiográfica. Las respuestas a esas preguntas y sus posibles combinaciones dan lugar a la diversidad que ofrece este género.

Autobiografía filmada

Elizabeth Bruss (1980), en su polémico artículo sobre las diferencias entre la autobiografía escrita (literatura) y la autobiografía filmada (cine) desarrolla argumentos pertinentes para esta discusión. La autora hace una reflexión sobre lo que

quiere decir traducir lo autobiográfico del lenguaje escrito a la pantalla y afirma que las dificultades que aparecen una y otra vez en estos intentos nos hacen pensar que hay algo que impide el acto de traducción.

Philippe Lejeune (2008: 22) considera que Bruss, quien escribía a finales de la década de los setenta, no había sido iniciada en las redes confidenciales del «yo *underground*» y se hubiera quedado muy asombrada ante la efervescencia actual de relatos autobiográficos filmados. Es cierto que los ejemplos que cita Bruss en su texto provienen de cintas de ficción clásicas, como *Lady in the lake* (1947) y varias películas de Fellini. Sin embargo, sus argumentos conservan pertinencia incluso en este momento, cuando parecen florecer esos relatos autobiográficos que ella consideraba irrealizables.

En su artículo, Bruss no hace distinción entre cine de ficción y cine documental. Si nos guiamos por los ejemplos que usa, podemos decir que tenía en mente el cine de ficción. Sin embargo, como se ha discutido, la distinción de género entre ficción y documental se vuelve en especial problemática cuando se refiere al relato autobiográfico, en donde es clara la intención de referirse al mundo real pero, a la vez, es evidente la

mediación de la subjetividad del autor. Como se ha visto, es necesario cierto grado de ficcionalización en la construcción del personaje del yo. Los argumentos de Bruss han sido pocas veces considerados en referencia al cine documental por lo que a continuación se retomarán con el fin de enriquecer el análisis.

En primer lugar, señala Bruss, la identificación entre autor, narrador y protagonista implícita en la autobiografía clásica, parece imposible en el cine. En éste, la persona autobiográfica se descompone, se divide en los elementos mutuamente excluyentes de la persona filmada (enteramente visible, grabada y proyectada) y la persona que filma (enteramente escondida, detrás de la cámara-ojo). La unidad entre observador y observado, crucial para la autobiografía, es impensable en el cine.

Por otro lado, mientras que la autobiografía se basa en una única autoría, el cine tiene distintos roles y etapas de producción a cargo, por lo general, de distintas personas. Esto produce cambios en la naturaleza de la autoría: la subjetividad cinematográfica no pertenece completamente a un autor.

Por último, y éste es el punto más provocador de su argumentación, el cine tiene un carácter impersonal, parece

diseñado para hacer que la audiencia se olvide de la cámara, e incluso de su propia mirada intrusiva. Como aclara la autora, esta característica no obedece a una deficiencia del medio, es más bien la consecuencia de una larga práctica de representación realista, que se basa en unir el punto de vista del autor con el del espectador. La fidelidad de la imagen cinematográfica depende justamente de la impersonalidad de la máquina. ¿Qué quiere decir la intervención de ese aparato mecánico e impersonal, la cámara, en el retrato autobiográfico? Bruss hace referencia al mito del *cine total* de Bazin, esa facilidad que tenemos como espectadores de olvidar el encuadre y pensar que lo que estamos viendo es una imagen creada de forma automática sin la intervención creativa de alguien. Bazin (1990) se refiere al deseo inconsciente, que está en el origen del cine, de reemplazar el mundo exterior por su doble, y ese deseo de semejanza busca satisfacción en la representación mecánica de la imagen fotográfica y el cine. «Todas las artes, dice Bazin, están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia» (Bazin, 1990: 28). Podemos entender cómo ese carácter impersonal de la fotografía y el cine van en contravía de la subjetividad de lo autobiográfico. Como lo expresa Bruss, lo

automático deshace lo autobiográfico:

> Al leer autobiografía aceptamos desde el inicio que tenemos una descripción filtrada a través de la subjetividad de quién habla. Pero en el cine tenemos impaciencia por ver una transcripción directa, una impresión real de la persona, sin mediación y sin creación. (Bruss, 1980: 308).

De hecho, las llamadas tomas subjetivas en el cine son las que aparecen borrosas, lentas o con encuadres extraños. El cine es «personal», nos recuerda Bruss, sólo cuando algo interrumpe la ilusión representacional y le impide a la audiencia asumir automáticamente la posición del observador. Estas reflexiones llaman la atención sobre propuestas como la de Jonas Mekas, autor insigne del cine personal, autobiográfico, que cabalga entre la vanguardia y el documental. Mekas le apuesta de manera radical al cine imperfecto. Su estilo de filmar es particular, los encuadres son sorpresivos, las exposiciones de luz extremas, los movimientos de la cámara no se disimulan y no hay, por lo general, un sonido sincrónico. Los cortes de edición son evidentes, las historias no tienen una clausura clásica, parecen en muchas ocasiones entradas de un diario. Las tomas de Mekas impiden olvidar, como dice Bruss, la mano y el ojo del autor. La ilusión de transparencia frente a las imágenes se rompe y la subjetividad se evidencia. En los

Diarios de Walden (1969), Mekas entra en el juego: estar detrás de la cámara y ser la mirada sobre el mundo o mirarse a sí mismo a través de la cámara. Cuando lo vemos en el encuadre, ¿quién mira por la cámara? ¿Quién está detrás de ese ojo mecánico?

La presencia de ese aparato que es la cámara, la intervención de los diferentes autores en el proceso de realización de una obra y nuestras expectativas como espectadores, hacen que la experiencia autobiográfica sea radicalmente distinta en el cine que en la literatura. Después de señalar estos aspectos que separan la autobiografía filmada de la autobiografía literaria, Bruss expone las potencialidades que ve en el medio cinematográfico y se refiere de esta manera a las películas autobiográficas:

> Dichas películas no pueden producir el viejo autoconocimiento (ni el viejo autoengaño) de la autobiografía clásica, pero pueden hacer algo más: pueden llevar la identidad más allá de lo que una conciencia puede comprender, más allá incluso de lo que la conciencia humana puede abarcar sin ayuda (Bruss, 1980: 318-319).

Al retomar a Walter Benjamin, Bruss sostiene que la cámara nos introduce en una óptica inconsciente en la que el cuerpo filmado es el lugar en el que se crea una nueva identidad. En

este sentido, el sujeto cinematográfico no puede preceder al aparato cinematográfico; es creación de ese aparato. El cine, en últimas, nos ofrece una nueva forma de experimentarnos a nosotros mismos y una forma muy particular de crear una nueva identidad (Bruss, 1980: 319).

¿Qué implicaciones tienen estas reflexiones en el caso de los tres documentales que se analizarán? ¿Qué forma toman estos autorretratos filmados? ¿Cómo funciona la cámara como aparato de registro? ¿Qué quiere decir en estos casos pasar de estar en frente a estar detrás de la cámara?

Estas preguntas sobre el relato autobiográfico en el cine remiten a algunas consideraciones sobre la construcción del yo y la creación de una identidad particular mediante el cine. Como dice Bruss: «Tal vez la subjetividad toma forma *a través de y en el* lenguaje, en lugar de usar el lenguaje como vehículo de expresión de su ser trascendental» (Bruss, 1980: 298).[11] En esa medida, la identidad que se forma por medio del lenguaje del cine es distinta a la que se puede formar a través de otros lenguajes, y la comparación entre los resultados que se logran al usar diferentes medios de expresión sirve como punto de partida para pensar en las particularidades que ofrece el medio

cinematográfico y no como una manera de señalar las deficiencias que tiene este lenguaje frente a otros. Los retratos filmados que ocupan nuestro análisis utilizan este lenguaje para construir subjetividades con unas características muy específicas. En esa medida, podríamos decir que somos testigos de la formación de nuevas identidades creadas con el documental autobiográfico.

Voz y cuerpo

Lo que la palabra anuncia es igualmente lo invisible que la mirada sólo ve a través de la clarividencia y lo que la mirada ve es lo que la palabra anuncia como indecible.
(Deleuze, 1985:340)

El cine trabaja con imágenes y sonidos y, entre los dos, se cuelan las palabras; a veces habladas, a veces escritas. Hay ocasiones en las que las palabras pueden decir lo que las imágenes no pueden mostrar, y otras en las que las imágenes pueden mostrar lo que no se puede decir con palabras.

En estas tres películas la voz en primera persona de las directoras juega un papel determinante, ya que conduce la narración de las historias. Esa voz se encarga de presentar los hechos, pero esa presentación se aleja del narrador omnisciente

tan conocido en el documental y está, en cambio, enunciada en un tono personal que ofrece al espectador la experiencia de alguien que trata de encontrarle sentido a los sucesos por medio del relato. Las tres películas hacen apuestas sugestivas en este sentido al relacionar el lenguaje verbal con el visual; y digo sugestivas porque van más allá del simple acompañamiento visual de un discurso y se aventuran en propuestas que se acerca más al ensayo que a la exposición.

Karl Sierek (1992) reflexiona sobre el papel de la voz en el cine de autor, en el que es tan común encontrar la enunciación en primera persona, y llama la atención sobre las cualidades sonoras que tiene y que hacen imposible reducir su papel al de un comentario. La voz acusmática, es decir, separada del cuerpo, en este tipo de películas se resiste a ser una voz institucional que cubre la totalidad de la superficie. En cambio presenta fisuras y se sitúa al lado de las imágenes sin explicarlas, y da espacio a silencios, dudas y repeticiones.

Además de estar presentes en la voz, las directoras de estos tres documentales aparecen frente a la cámara por lo menos en parte de sus películas. Hay un juego entre estar detrás de la cámara y acompañar las imágenes con la voz, y estar frente a

la cámara y ser el sujeto observado; un juego entre ver y ser vistas; el desdoblamiento al que hace referencia Bruss entre autor, narrador y protagonista que diferencia a la autobiografía filmada de la literaria.

Isis Saz (2013) se refiere al cambio en la percepción del cuerpo que ha significado su captura en cine y video. La autora anota cómo la imagen y el sonido capturados extienden los límites del cuerpo; imagen y sonido constituyen sus huellas digitales y alteran las nociones de tiempo y espacio y, por lo tanto, la noción misma de presencia (Saz, 2013: 695). Saz anota también que el medio, en especial el video, ofrece mayores posibilidades de intimidad para el cuerpo que el *performance* en el que hay un público y, por lo tanto, una interacción. Si bien en estos documentales no hay una exploración experimental como la que se puede encontrar en el video-arte al que se refiere Saz, sí tienen en común que el cuerpo de las autoras se hace presente en espacios íntimos a los que la cámara tiene acceso privilegiado, y esa relación del cuerpo con la cámara es parte importante de las historias.

A continuación veremos las propuestas que hacen estas películas en cuanto a la voz y el cuerpo y cómo ambos

elementos se articulan para construir el personaje autobiográfico.

La voz en 108 Cuchillo de Palo

Esta película inicia con una reflexión personal de la autora en voz en *off* sobre la ciudad de Asunción, el río y su gusto por ir a este punto de la ciudad a pensar. La imagen del atardecer en el río le da pie para hablarnos de eso que, entre la luz y la oscuridad, no ha logrado ver. A partir de ahí, la acompañamos por un recorrido, un viaje, que le permitirá ver, en el sentido amplio de la palabra, eso que ha permanecido en la oscuridad.

Esa voz, intercalada con entrevistas y diálogos de los personajes, será la encargada de hacer las conexiones y revelaciones de la historia. A medida que los hechos avanzan, esa misma voz nos ofrece los pensamientos de la directora. Es una voz que vacila, confiesa las dificultades que encuentra y va construyendo un relato que se siente honesto; un punto de vista. No es el único, tenemos también la perspectiva del padre que queda plasmada en los diálogos que sostiene con la hija, en los desacuerdos y sobre todo en los largos silencios.

Esa voz en primera persona alterna, entonces, con un tono desafectado que expone los hechos con un tono personal que descubre al personaje de la directora y ofrece al espectador sus reflexiones y sentimientos. En un momento la oímos decir: «No sé si voy a animarme a contarle a papá lo que le pasó a mi tío». La voz ocupa así un lugar próximo al espectador haciéndolo su cómplice y confidente; de esta manera lo acerca de manera emotiva a la historia de la investigación que se desarrolla.

El cuerpo en 108 Cuchillo de Palo

Costa aparece frente a la cámara en varios momentos del documental. Ella es el personaje que nos guía por la investigación de la muerte de su tío. La vemos hablando con personas que lo conocieron y recorriendo los pasillos de las oficinas públicas en busca de las claves que le permitan adelantar su pesquisa. Pero los momentos en los que la vemos más expuesta y sentimos más necesaria esa presencia frente a la cámara son los momentos que comparte con su padre. Éste, con una visión del mundo muy distinta a la de su hija, le expone las razones que tuvo para actuar como lo hizo con su hermano. Las discusiones que se generan entre los dos sobre

homosexualidad, sobre la familia y sobre la vida misma son una parte esencial de la historia. En algunos momentos podríamos decir que la historia del tío Rodolfo pasa a un segundo plano frente a la intensidad de esas secuencias entre padre e hija. Y en esas discusiones se hace muy necesaria la presencia de la autora en el recuadro. Exponer las opiniones del padre seguramente no fue algo fácil para ella, pero al estar los dos frente a la cámara esa exposición se vuelve mutua y no un acto de señalamiento. «Qué difícil es entendernos», le dice ella después de un largo e incómodo silencio que sigue a una de esas discusiones. Hay un profundo desacuerdo, pero hay también un intento por encontrarse; en ese sentido el encuentro de los cuerpos en la pantalla se siente necesario.

El «yo» autobiográfico en 108 Cuchillo de Palo

La propuesta de construcción de esa primera persona se basa entonces en el tono íntimo con el que la directora le habla al espectador y en el cuerpo que se hace presente en el espacio y que comparte el recuadro con los personajes. En muchas de las secuencias de esta película (cuando vemos la ciudad de Asunción, el barrio en el que vivía el tío, el padre en sus

rutinas) identificamos las imágenes con la mirada que proyecta Costa sobre el mundo, como si fuera ella quien está detrás de la cámara y la que nos muestra lo que ve mientras nos habla en voz en *off*.[12] En cambio, cuando vemos a Costa frente a la cámara hablando con su padre y con otros personajes de la película, esa mirada se separa del cuerpo y se vuelve incorpórea. La directora pasa de observadora a persona observada y es un ojo omnisciente el que mira ahora el mundo; en ese mundo participa ella en cuerpo presente. Esto nos recuerda a Bruss cuando habla del cine total: esa forma privilegiada de acceder a la historia que se desarrolla en la pantalla sin atribuir la mirada a alguien en particular. Ese cambio de punto de vista parece ser una posibilidad que ofrece el lenguaje cinematográfico y se logra gracias a la relación que se plantea entre el cuerpo y esas dos huellas-extensiones: la voz y la imagen.

Al final de la película escuchamos la voz de Costa que nos dice «Cargué con la muerte de mi tío tanto tiempo que lo mantuve vivo. Ahora lo dejo ahí, en su esquina». Nos alejamos del sitio en el que él vivía; la esquina que hoy ocupa una lavandería se ve cada vez más distante mientras nos alejamos del lugar. Hemos terminado el recorrido que nos ha propuesto la directora

y nos alejamos ahora de la historia; la imagen cinematográfica permite hacer ese distanciamiento.

Imagen 1



108 Cuchillo de palo. Renate Costa y su padre tienen largas discusiones sobre la familia.

Fuente: http://www.blogsandocs.com/?p=573

La voz en El edificio de los chilenos

Esta película inicia con una secuencia doméstica de la directora

en su casa con su hijo. Entramos directamente en un espacio íntimo y familiar. Tras entender los detonantes de la historia, la recorremos de una manera que podríamos llamar clásica dentro de la narrativa documental: Aguiló nos cuenta en voz en *off* su salida de Chile y la estancia con su madre en Francia; luego la formación del Proyecto Hogares y su viaje a Cuba. En entrevistas oímos a varios personajes que estuvieron involucrados de una u otra manera en el proyecto. Un papel importante juegan los padres y hermanos «sociales» que cuentan su experiencia. Aguiló aparece en algunos momentos del documental como uno de ellos, y comparte la silla de los entrevistados frente a la cámara con un fondo blanco. En las entrevistas hay momentos muy emotivos; es interesante ver cómo las opiniones son diversas, y la directora parece dar espacio para que coexistan las diferentes versiones de una historia que tiene múltiples perspectivas.

El formato de entrevista da paso a momentos más íntimos, en los que la voz de la directora nos guía por su historia personal. Aguiló lee los fragmentos de las cartas que durante esos años le envió su madre y algunas entradas de su diario personal en Cuba. En uno de los fragmentos de su diario se lamenta de la incoherencia de los adultos del proyecto porque uno de ellos la

ha regañado; sin embargo, ese mismo adulto hace lo mismo por lo que la ha reprendido. Mientras escuchamos esto, vemos imágenes de su caligrafía en las páginas del diario y sentimos la impotencia de la niña que escribió esas líneas y la distancia que separa la vida cotidiana en el proyecto de los grandes ideales que lo inspiraron. La voz juega aquí otra vez un papel determinante al ofrecernos una perspectiva íntima de la historia y mostrarnos complejidad de la experiencia de esos años.

El cuerpo en El edificio de los chilenos

Las cartas, los diarios, los dibujos, las fotografías, los recuerdos de esos años descansan en un baúl. Vemos a la directora revisar en varios momentos su contenido. Hacia el final del documental, Aguiló recoge su historia y, en un acto cargado de simbolismo, le devuelve a su madre las cartas que ésta le escribió.

Aguiló se sienta con la madre a hablar frente a la cámara. Oímos y vemos una conversación difícil entre la madre y la hija. Las palabras no fluyen de ninguno de los dos lados. Frente a la mesa de la cocina, la madre dice que siente que se debía haber quedado con la hija en el proyecto. La oímos también hablar del

cansancio que le produce leer las cartas ahora, porque siente que justificaba constantemente su decisión. Aguiló comparte el espacio incómodo frente a la cámara con su madre; podemos sentir la relación que hay entre las dos; vemos que el tema genera tensión, que es difícil hablar. Al final del documental Aguiló dice en voz en *off*: «El vacío es un camino que sólo se llena al recorrerlo». El documental parece ser una forma de recorrer ese vacío. De nuevo, el cuerpo en el recuadro se vuelve una manera de habitar el espacio junto a los otros personajes involucrados en la historia, una manera de encontrar su lugar.

El «yo» autobiográfico en El edificio de los chilenos

Aquí también el personaje autobiográfico se crea mediante la doble instancia de la voz y el cuerpo. La voz intercala un tono expositivo que narra los hechos principales con el tono íntimo de los recuerdos personales y las emociones que esta historia produjo y aún produce en la directora.

El cuerpo de la directora se presenta en el recuadro en varios momentos y son en especial emotivas, como se anotó, las escenas que comparte con la madre. Sin embargo, en la construcción del personaje autobiográfico, juegan un papel

significativo los momentos en los que la vemos revisando el baúl en el que guarda los recuerdos de sus años en Cuba. En esas tomas íntimas vemos el cuerpo fragmentado: parte de un perfil, un regazo, unas manos que recorren las fotos viejas, los cuadernos, las páginas escritas a mano; huellas también que ha dejado el cuerpo en el pasado. El cuerpo fragmentado que acompaña esas pruebas materiales de la historia adquiere una presencia contundente al estar acompañado de la voz que recuerda o lee de los recuerdos. Así, se establece un espacio de intimidad corporal con la directora que refuerza la construcción de esa primera persona.

Imagen 2



El edificio de los chilenos. Macarena Aguiló revisa el baúl en el que guarda los recuerdos de los años vividos en Cuba.
Fuente: http://eledificiodeloschilenos.blogspot.com.co/

La voz en Elena

Esta película es la propuesta más subjetiva de las tres. La directora apuesta por contar esta historia dándole protagonismo a las emociones. Su personaje está presente en la voz, que es el esqueleto de toda la obra. Nos habla de forma cercana y el tono es íntimo, cargado de emoción. Cuando Elena murió, Petra Costa, la directora, tenía 7 años y alguien le dijo que podía seguir hablándole, que ella la escucharía. Eso es lo que hace: hablar con su hermana a través de la película. La voz de Elena, la hermana, está presente en el material de archivo y en la correspondencia grabada en cintas dirigida a su familia. Es en una de esas cartas-casete donde oímos en su propia voz cómo se va sumergiendo en la tristeza y la desesperación y cómo lucha por recuperarse.

Hay que anotar que el tratamiento del sonido de la película es particular. Pocas veces imágenes y sonidos coinciden, no hay

sincronía; en cambio, hay una experimentación con los sonidos y la música que acompañan a las imágenes y las cargan de emotividad.

El cuerpo en Elena

El cuerpo juega aquí un papel significativo. Podríamos decir que la película entera es un recorrido del cuerpo por el espacio, una constante búsqueda de la hermana por las calles de la ciudad de Nueva York, un intento por darle cuerpo a las emociones.

Esa búsqueda de la hermana se vuelve una búsqueda de ella misma. En algunos momentos Costa parece personificar a su hermana al recorrer sus pasos. Vemos su cuerpo en la pantalla como una representación de ese otro cuerpo ausente: «Me identifico tanto en tus palabras que me empiezo a identificar contigo», dice en un momento de la película dirigiéndose a la hermana. Podríamos decir que la película se trata de un recorrido por el recuerdo. Hay en ella una constante referencia a lo corporal y lo sensorial. Es un recorrido por la textura de las imágenes, los colores, los materiales, los fuera de foco, los sonidos, las voces; un viaje sensorial por la experiencia de la autora. El dolor está encarnado; vemos a Costa llevarse las

manos al pecho, a la madre tocar su cuerpo al recordar el dolor, la culpa: una angustia que oprime el pecho, una culpa que quema la cabeza.

El cuerpo de Costa se fusiona por momentos con el de la madre y con el de la hermana, las tres protagonistas femeninas de la película. Su cuerpo juega a ser el cuerpo de la hermana, se funde con él y se separa de él, encuentra su propio lugar. Petra habla de cómo buscó a su hermana, la revivió y le dio cuerpo para verla morir de nuevo y poder separarse de ella; y nos dice que poco a poco el dolor se va disolviendo, se convierte en agua, en memoria, mientras vemos los cuerpos de Petra y su madre, como Ofelias, flotando en el agua. Otros cuerpos femeninos se unen al río. En la secuencia final vemos a Costa bailar en la calle, en un gesto que parece representar un reencuentro consigo misma después de ese viaje-recorrido en el que la acompañamos.

El «yo» autobiográfico en Elena

La primera persona queda planteada en esta película desde la secuencia inicial cuando escuchamos la voz de la directora que se dirige directa y sin preámbulos explicativos a su hermana.

Entramos además, en esa misma secuencia, en el espacio íntimo del sueño.

A diferencia de los otros dos documentales que hemos analizado, aquí no salimos en ningún momento de la enunciación en primera persona. No hay alternancia entre la exposición de los hechos y la narración íntima. Aquí nos quedamos en el ámbito de lo íntimo incluso cuando intervienen otros personajes. Con ellos, que son pocos, no hay entrevista formal. A la madre o al amigo de Elena que habló por última vez con ella antes de la muerte, los vemos en unos primeros planos que mantienen la intimidad y que aportan sensaciones más que información a la historia.

En esta película, incluso las imágenes se sienten enunciadas en primera persona; más que representar lugares y personas, se detienen en las sensaciones de la directora. Más cercana a la apuesta del cine personal de Mekas, esta película rompe con la idea de cine total de Bruss, puesto que no encontramos aquí ese carácter impersonal que ella le atribuye al medio y que hace que olvidemos al autor que está detrás de la imagen. Aquí las imágenes se sienten parte integral de la exploración autobiográfica.[13]

Sin embargo, en las últimas secuencias de la película hay, como se anotó antes, un distanciamiento frente a la historia de la hermana, un desprendimiento y un encuentro de la directora consigo misma que le permiten continuar su propio camino. Esa distancia se transmite a través de las imágenes: a medida que vemos a la directora dar vueltas bailando, nos separamos de ese cuerpo y lo ubicamos en su espacio propio; una calle y un estudio sirven de escenarios. Es un breve instante en el que la imagen adopta el carácter impersonal que le permite el cine y se aleja de ese cuerpo al que ha estado atada. Al final vemos los cuerpos femeninos flotar en el agua, la mirada se vuelve ahora panorámica y los cuerpos se desplazan flotando. Se podría decir que mientras en el caso de *108 Cuchillo de palo* al final nos alejamos junto a la directora del espacio que ha ocupado el tío Rodolfo, dejando ahí su historia, en *Elena* nos alejamos como espectadores del cuerpo de la directora, dejándolo en el lugar que ha encontrado para sí mismo.

Imagen 3



Elena. Petra Costa reconstruye la historia de su infancia al lado de su hermana mayor, Elena.
Fuente: http://www.elenafilme.com/?redir=1

Imagen y alegoría

Además de las similitudes y diferencias señaladas en la manera de construir estos personajes autobiográficos, estas tres películas tienen en común un intento por transmitir experiencias que no son enunciables en palabras, para lo cual recurren al potencial alegórico que tienen las imágenes. Al hacerlo, esas imágenes se cargan de emociones y se acercan a lo personal y experiencial y, por lo tanto, a lo autobiográfico. Si bien la imagen cinematográfica se inserta en un larga tradición de

representación realista, como vimos al retomar los argumentos de Bruss, eso no quiere decir que no pueda ser usada de maneras que trasciendan su contenido literal y expresen conceptos más amplios. Al tener en cuenta las limitaciones que tiene aquí la palabra escrita, se hará referencia a esa apuesta que hacen estas tres películas en el tratamiento de la imagen.

En *108 Cuchillo de palo* vemos que la relación de Costa con su padre no es fácil. Hay desacuerdos profundos entre los dos, pero también fuertes vínculos que los unen. Entre las secuencias de investigación del caso del tío y las discusiones frente a la cámara de la directora con su padre, se cuelan unas secuencias que parecen banales pero están cargadas de significado. En una de ellas vemos al padre y la hija que tratan infructuosamente de volar una cometa. En otra, más adelante, van los dos al río a pescar, pero la pesca está mala y logran agarrar poco. Estas secuencias son una oportunidad de ver y entender la relación que hay entre padre e hija; las acciones frustradas, truncadas, se vuelven representativas de esa relación entre los dos: no se entienden, hay dificultad. Aunque también está la perseverancia y el amor que mantienen esa relación.

Por otro lado, varias de las imágenes que vemos de la ciudad de Asunción y del barrio en el que habitaba el tío de la directora fueron rodadas en formato Súper 8, lo que les da una textura de imágenes de archivo que nos remiten a la memoria de la directora y al tiempo en el que transcurrió la historia.

En *El edificio de los chilenos* vemos imágenes de la vida de los niños en el Proyecto Hogares. Algunas de estas imágenes son de archivo, pero otras son pequeñas reconstrucciones que están cargadas de simbología. Son imágenes de niños haciendo diferentes acciones: unas manos inexpertas abotonan con dificultad una camisa, unas manos pequeñas lavan ropa en un lavamanos o la imagen de una niña que se alista para ir al colegio frente a un espejo que es muy alto para ella. En esas pequeñas acciones, que se mezclan con el resto de las imágenes del documental, sentimos a la directora representada de niña y entendemos el tamaño de una tarea y una responsabilidad que son más grandes que ella.

En esta película se incluyen también unas secuencias de animación realizadas por uno de los «hermanos sociales» de la directora, en las que representa el edificio habitado por los niños. La animación sirve para mostrar esos elementos

simbólicos de la experiencia que ambos comparten; por ejemplo, el derrumbe del edificio cuando el proyecto se termina.

Por último, en *Elena* hay una búsqueda constante por representar en imágenes y sonidos los estados emocionales por los que atraviesa la directora durante la película: alegría, ilusión, tristeza, angustia, aislamiento. Aquí se siente un tratamiento particular de la imagen que busca no sólo contar una historia, sino también sublimar las emociones, una forma de ver y enfrentar el dolor.

El agua es un elemento simbólico a lo largo de la película, aunque no el único. La vemos y escuchamos su sonido en diferentes momentos. En un punto Costa dice: «Poco a poco el dolor se convierte en agua». Vemos agua oscura, profunda, insondable como la depresión y la enfermedad mental; pero también agua que fluye, limpia y clara, que disuelve el dolor. Al final dice: «Las memorias se van con el tiempo, se desvanecen, pero algunas no encuentran consuelo, solo algún alivio en las pequeñas aberturas de la poesía». «Tú –le dice a la hermana aludiendo a *Hiroshima mon amour*– eres mi memoria inconsolable, hecha de piedra y de sombra, de la que todo nace

y danza». El arte se presenta aquí como transformación, como realización de la emoción, y ésa parece ser una de las búsquedas de la película. Al final, cuando vemos a Costa bailar en la calle, entendemos que ha logrado transformar esa historia que acabamos de ver en algo más, ha logrado crear con ella esta película.

De maneras diversas, entonces, estas películas exploran las potencialidades que ofrece la imagen cinematográfica para representar los aspectos más difícilmente enunciables de sus historias. Al recurrir a estas secuencias, puestas en escena y exploraciones plásticas de la imagen, estos documentales buscan comunicar de una manera que es propia del lenguaje del cine y que no puede traducirse ni reemplazarse, y nos remite a esa forma muy particular de experimentarnos a nosotros mismos y crear una nueva identidad de la que habla Bruss al referirse a las potencialidades del cine autobiográfico.

A continuación abordaremos la manera en la que estas historias personales se articulan con la memoria colectiva y que evidencian las relaciones y tensiones que existen entre ese relato en primera persona y el contexto social en el que se desarrolla. Esa relación muestra cómo el ámbito privado que

expone el relato autobiográfico tiene un papel importante que jugar en la construcción del imaginario público en especial en un contexto como el latinoamericano en el que la memoria colectiva con respecto a nuestro pasado reciente está en proceso de construcción y revisión.

Memoria y documental

Michael Pollak (1989) aborda en su investigación sobre la memoria de las personas sobrevivientes de deportaciones a campos de concentración en la Alemania nazi, la diferencia entre la memoria oficial, o lo que él llama «memoria encuadrada», y las historias individuales o personales; al hacerlo habla de cómo estas dos formas de memoria se articulan sobre unos puntos de referencia concretos, o «indicadores empíricos», que comparten. La memoria de un grupo, afirma el autor, es el resultado de un proceso de negociación en el que se concilia la memoria colectiva con las memorias individuales. Sin embargo, las memorias individuales tienen la capacidad de poner en evidencia los límites de encuadramiento de la memoria colectiva; señalan lo que se ha callado o ignorado en el proceso, confrontan la memoria

encuadrada y entran en tensión con ella. Los tres documentales tratados en este artículo abordan experiencias individuales que se articulan con esa memoria colectiva y al hacerlo señalan aspectos que se han dejado de lado, ignorado o callado en la construcción de la historias de esos países.

En *El edificio de los chilenos*, Macarena Aguiló nos cuenta la historia de una generación que creyó poder cambiar el curso político de su país; dentro del idealismo revolucionario crearon un proyecto de familia social que pretendía educar a individuos con una nueva conciencia política que heredarían la sociedad que sus padres luchaban por transformar. Esa historia llena de promesas utópicas está, sin embargo, marcada por vivencias de separación, adaptación y frustración que aún hoy tienen repercusiones en las vidas de las personas que participaron. Por medio del relato en primera persona, Aguiló aborda lo que quiso decir para ella la separación de su madre, vivir en comunidad, entrar a formar parte de una familia social y lo que significó luego el final del proyecto, el regreso a Chile y a su familia biológica.

Esta película revisa un capítulo de la historia de Chile que ha sido abordado numerosas veces en el cine; no se trata de una

rememoración ni glorificación de ese pasado, sino que plantea una mirada retrospectiva sobre los acontecimientos de esos años turbulentos y nos muestra una historia compleja y con diferentes perspectivas. Lo personal se convierte en político en la medida en que esa historia se aparta de lo que pueden reportar los libros de historia y entra a confrontar la versión oficial con la experiencia personal de la directora. Si retomamos las reflexiones de Pollak (1989), esta memoria personal enfrenta el relato colectivo que se ha construido alrededor de la resistencia a la dictadura en Chile. Al usar su historia personal y la de sus contemporáneos, Aguiló problematiza esa versión colectiva y muestra la complejidad de la experiencia que ella vivió en carne propia. La película representa la memoria de un grupo de individuos que ha quedado fuera de la memoria encuadrada a la que se refiere el autor. Es significativo que su relato abra espacio para las diferentes versiones de esa misma experiencia, y que en él veamos personajes como aquel que no está dispuesto a cuestionar lo que hicieron sus padres y que dice entender las decisiones que tomaron en ese momento.

Por otro lado, *108 Cuchillo de palo* es la historia del tío de la directora, pero también la historia de un grupo de personas que por su preferencia sexual fueron incomprendidas, perseguidas y

torturadas en un momento de represión política de Paraguay. El señalamiento no ha terminado, hoy somos testigos de las huellas que ha dejado: el número que está incluido en el título de la película viene de una lista que se publicó durante la dictadura de 108 homosexuales. Ellos fueron detenidos y torturados en relación con la investigación de un crimen. El tío de la directora fue uno de esos señalados. El número 108 se sigue usando hoy como una ofensa en el contexto paraguayo, a pesar de que se ha olvidado de dónde proviene. Como muestra la directora con habilidad en una secuencia de imágenes, todavía se evita en la nomenclatura de las casas y se usa como insulto en grafitis callejeros. Pero las huellas no sólo están afuera; la incomprensión es parte de la vida familiar: Costa nos da un acceso único a la intimidad con su padre, con quien tiene largas discusiones sobre su tío, sobre la familia y sobre lo que quiere decir ser homosexual.

En esta medida, *108 cuchillo de palo* también revisa un momento de la historia del Paraguay y pone en evidencia las continuidades que existen hoy con ese pasado. Esta película confronta a la sociedad con sus propios prejuicios, que no han desaparecido a pesar de las transformaciones políticas. Costa decide exponer su ámbito personal y familiar en la discusión

colectiva sobre la intolerancia y la represión en un momento en el que, aunque el tiempo ha pasado, las heridas siguen abiertas. En este caso, la memoria que se rescata en el documental es la memoria silenciada de aquellos que fueron acallados y reprimidos durante los años de dictadura. Pero, y en parte es el logro del relato, muestra cómo esa historia sigue siendo silenciada e incomprendida en la actualidad.

Al referirse a los sobrevivientes deportados de los campos de concentración, Pollak habla de cómo la memoria oficial puede sustraer a ciertas víctimas toda posibilidad de articular sus reclamos e incluso de hacer públicos sus recuerdos. Éste es el caso de los homosexuales que, entre otros grupos de la población (los criminales, las prostitutas, los vagabundos, los gitanos), fueron víctimas del nazismo, pero cuya historia no forma parte de la memoria colectiva. Como afirma Pollak, la represión intensificada sobre esta población es rara vez tema de la historia colectiva (Pollak, 1989: 52). El trabajo de Costa es una forma de visibilizar esa historia ignorada.

De los tres documentales, *Elena* es el que transmite tal vez menos información directa sobre el contexto social y político; sin embargo, no es ajeno al momento en el que se desarrolla:

al inicio narra la historia de la familia en Brasil en la década de los sesenta bajo la dictadura. A partir de algunas imágenes de archivo de manifestaciones sociales, la directora nos cuenta la situación de clandestinidad de sus jóvenes padres en el momento del nacimiento de la hermana mayor, Elena. También nos cuenta cómo esa situación cambia en la década siguiente en la que ella, Petra, nace; llega la cámara de video a su casa y todo parece, en palabras de la autora, «un comercial de los años setenta». Esa cámara, y los videos caseros con ella registrados, serán la llave para acceder a los años de la niñez de Costa y su hermana, y un recurso clave en la narración del documental. De ahí en adelante ese contexto social y político pasa a un segundo plano y hace de ésta la más universal de las tres historias.

En *Elena* podemos identificarnos de forma colectiva con ese sueño de emigrar y encontrar un lugar en el que florecer y triunfar, con el enorme peso que recae sobre el individuo. Su directora decide exponer esa historia personal, también atravesada por el dolor, y compartir con el espectador sus tristezas, reflexiones e inseguridades. En esa medida, esa historia tiene ecos más amplios. El suicidio es un tema por lo general callado en los relatos sociales y familiares. Pollak se

refiere al silencio como una forma de mantenerse al margen de esa historia colectiva. Sin embargo, en esta película, al hablar del tema y recorrerlo, Costa lo hace visible no sólo en este caso particular, sino en todas las historias familiares en las que tenga resonancia.

Fradinger (2016) afirma que en esta película somos testigos de la emergencia de la voz femenina, tantas veces ahogada y silenciada no sólo en el cine sino en todo tipo de relatos; es una voz confinada, como hemos anotado, a espacios domésticos. Petra comparte con la madre y con su hermana Elena el interés por la actuación; pero, comparte también, como anota la autora, la búsqueda de la libertad personal fuera de las convenciones sociales y familiares; la búsqueda de un espacio propio. Fradinger, a partir de su análisis de esta película, explica que, en cierto sentido, el documental en primera persona no se opone al documental militante que le precedió en Latinoamérica, sino que es más bien su heredero, ya que conserva su espíritu contestatario (Fradinger, 2016: 7).

En esta película, y en general en las tres películas que se han analizado, podemos ver con claridad cómo lo personal conserva ese carácter contestatario. Al plantear una revisión del pasado,

proponen al espectador un recorrido que las directoras mismas no parecen saber cómo terminará. Hay reflexiones y dudas en el camino y una exploración de la identidad personal. Lo autobiográfico en estos relatos se presenta como una manera de ofrecer al espectador una visión personal única, atada a la experiencia de los hechos que está narrando. Es una apuesta por recorrer ese espacio entre lo público y lo privado, al que se hizo referencia al inicio de este artículo, y por explorar las posibilidades del medio cinematográfico para establecer una relación entre ambas esferas.

Pollak habla del papel del cine en la construcción de la memoria. Según el autor, éste es un poderoso medio de creación de la memoria colectiva ya que se dirige no sólo a las capacidades cognitivas, sino que capta las emociones (Pollak, 1989: 28). Las memorias individuales son, en cambio, por lo regular representadas en relatos orales. Llevar las memorias personales al cine de la manera en la que lo hacen estos documentales es una potente herramienta para hacer visibles esas historias que se han mantenido al margen o silenciadas. Al hacer públicas estas historias privadas se propone necesariamente una reflexión en torno a la memoria colectiva, que hasta el momento las ignoraba o prestaba poco atención.

A manera de conclusión

Para terminar este recorrido, podemos recoger algunos de los puntos señalados a lo largo del texto. En primer lugar es interesante pensar qué quiere decir ese giro subjetivo que se ha señalado en el ámbito del documental, en específico en producciones latinoamericanas; ¿qué quiere decir para la audiencia ver representada su historia en esos relatos cinematográficos personales? ¿Cómo nos vemos, y cómo entran a formar parte de nuestra mirada y nuestra historia colectiva? A lo largo del texto vimos cómo estos documentales confrontan de diferentes maneras la historia colectiva. Las tres películas se refieren a momentos históricos muy precisos de América Latina, relacionados con momentos de convulsión política. Estos relatos nos obligan a revisar nuestra percepción de ese pasado, a entender los matices y las diferentes perspectivas que existen sobre esos sucesos históricos.

Por otro lado, en el artículo se analizaron las estrategias que usa cada uno de estos documentales para construir y presentar esas historias personales. La voz y el cuerpo, como vimos, son aspectos claves en la construcción del carácter autobiográfico

que tienen estas historias. Pero también se analizó el papel que juegan las imágenes usadas de una manera alegórica y simbólica en la transmisión de emociones y experiencias, que son difícilmente comunicadas por medio de las palabras. Éstas son capacidades esenciales del cine como medio de expresión y dan muestra de desarrollos interesantes del lenguaje documental contemporáneo.

Como vimos en el inicio del texto, Bruss se encargó de señalar hace ya varias décadas, las dificultades de llegar a desarrollar lo autobiográfico en cine; lo interesante de su argumento no es el señalamiento de esas dificultades, sino cómo al señalarlas subraya las particularidades que tiene el medio, que son, a su vez, grandes potencialidades. Los tres documentales que analizamos a lo largo de estas páginas muestran que la autobiografía filmada tiene desarrollos maduros como éstos, en los que lo personal, lo histórico y lo social se cruzan y en los que el lenguaje audiovisual ensaya diferentes posibilidades.

Entrevistas con las directoras:

Imagen 4



Entrevista con Renate Costa, directora de *108 Cuchillo de palo*. 2011.

Entrevista a la Renate Costa en el marco del festival Bafici, 2010: http://pajareradelmedio.blogspot.com.es/2014/02/cuchillo-de-palo-de-renate-costa-uno.html

Imagen 5



Entrevista con Macarena Aguiló. Sobre la película El edificio de los chilenos. 2011.

Artículo de Felipe Blanco, «El edificio de los chilenos. La memoria como redención». *laFuga*, núm. 13. http://www.lafuga.cl/el-edificio-de-los-chilenos/502

Imagen 6



Debate sobre la película *Elena* con Petra Costa, João Moreira Salles y Daniela Capelato. 2013.

Stephen Holden. «Searching for Her Sister, as Well as for Herself. 'Elena,' a Documentary About a Brazilian Actress». New York Times, 29 de mayo de 2014.

Bibliografía

Bazin, André (1990) *¿Qué es el cine?*, Madrid: Ediciones Rialp S.A.

Bruss, Elizabeth (1980). «Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film». *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press: James Olney.

Cuevas, Efrén (2005). «Diálogo entre documental y vanguardia en clave autobiográfica». *Documental y vanguardia*, Casimiro Torreiro y Josetxo Cardán (eds.), Madrid: Cátedra.

Deleuze, Gilles (1985). *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós.

Fradinger, Moira (2016). «De mujeres, por mujeres, para mujeres: Elena de Petra Costa (Brasil, 2013)». *Alter/nativas. Latin American Cultural Studies Journal*, núm. 6.

Lejeune, Philippe (2008). «Cine y autobiografía, problemas de vocabulario». Gregorio Martín Gutiérrez (ed.). *Cineastas frente al espejo*, Madrid: T&B Editores.

Pollak, Michael (1989). *Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*,

Buenos Aires: Ediciones Al margen, 2006.

Renov, Michael (2008). «First Person Films: some theses on self-inscription». Thomas Austin y Wilma de Jong (eds.). *Rethinking Documentary: New Perspectives and Practices*, Maidenhead, Berkshire y Nueva York: Open University Press-McGraw Hill Education.

Russell, Catherine (2013). «Auto Etnografía: Viajes del yo». Mara Fortes y Lorena Gómez (eds.). *Chris Marker Inmemoria*. Ciudad de México: Ambulante Ediciones.

Saz, Isis (2013). «Disonancias en la Presencia: el cuerpo y su extensión audiovisual». *Rev. Bras. Estud. Presença*, vol. 3, núm. 3, septiembre-diciembre, Porto Alegre, pp. 693-705.

Sierek, Karl (1992). «Voz, guía tú el camino. El lado sonoro del ensayo fílmico». Antonio Weinrichter (ed.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Navarra: Punto de vista, 2007.

Valenzuela, Valeria (2011). «Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara». *La Fuga*, Dossier: *Interiores. Cine y subjetividad*. http://www.lafuga.cl/

Filmografía

33, Kiko Goifman (2001).

108 Cuchillo de palo, Renate Costa (2010).

Calle Santa Fe, Carmen Castillo (2007).

El edificio de los chilenos, Macarena Aguiló (2010).

Elena, Petra Costa (2012).

Film Portrait, Jerome Hill (1972).

Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles. Jeanne Dielman, Chantal Akerman (1975).

La televisión y yo, Andrés di Tella (2002).

Los rubios, Albertina Carri (2003).

Nostalgia, Hollis Frampton (1971).

Scenes from under Chilhood, Stan Brakhage (1970).

Stories We Tell, Sarah Polley (2012).

Um passaporte húngaro, Sandra Kogut (2001).

Un lugar en el cielo, Alejandra Carmona (2003).

Walden: Diaries, Notes, and Sketches, Jonas Mekas (1969).

ENTREVISTAS

O vídeo nas aldeias:
a trajetória de um encontro

Mariana da Costa A. Petroni[1]

Resumo: O projeto Vídeo nas Aldeias vem produzindo, desde 1986, diversos documentários em parceria com distintos povos indígenas brasileiros, com o objetivo de apoiar as lutas desses povos, fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais. Neste texto, apresento a trajetória deste projeto, que se confunde, em grande medida, com a de seu criador Vincent Carelli, que concedeu uma entrevista (em julho de 2016)[2] e contou como se deu o desenvolvimento desta iniciativa e qual é sua situação atual.

Palavras-chave: Documentários, Indígenas, Vincent Carelli.

Abstract: Since 1986, *Video nas Aldeias* project has been producing several documentaries in partnership with different Brazilian indigenous peoples, in order to support the struggles of these people, to strengthen their identities and their territorial and cultural heritage. In this paper, I present the

trajectory of this project, which coincides largely with that of his creator Vincent Carelli, who gave an interview (in July 2016) and told how was the development of this initiative and what is its current situation.

Key words: Documentary, Indigenous, Vincent Carelli.

Resumen: El proyecto Video nas Aldeias ha producido, desde 1986, diversos documentales en asociación con distintos pueblos indígenas brasileños con el objetivo de apoyar las demandas de estos pueblos, fortalecer sus identidades y su patrimonio territorial y cultural. En este texto, presento la trayectoria de este proyecto, que se confunde, en gran parte, con la de su creador Vincent Carelli, que en una entrevista, realizada en julio del 2016, contó como se ha dado el desarrollo de esta iniciativa y cual es su situación actual.

Palabras clave: Documentales, Indígenas, Vicent Carelli.

O projeto *Vídeo nas Aldeias* vem produzindo, desde 1986, diversos documentários em parceria com distintos povos indígenas brasileiros, com o objetivo de apoiar as lutas desses povos, fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais. Neste texto, apresento a trajetória deste

projeto, que se confunde, em grande medida, com a de seu criador Vincent Carelli, que concedeu uma entrevista (em julho de 2016) e contou como se deu o desenvolvimento desta iniciativa e qual é sua situação atual.

Entre os vários documentários produzidos pelo *Vídeo nas Aldeias*[3]: *A Arca dos Zo'e*[4], realizado em 1993, por Vincent Carelli e pela antropóloga Dominique Gallois, revela a essência deste projeto. Neste vídeo, os índios Waiãpi[5] decidem encontrar os Zo'é[6] - índios recém contatados do norte do estado do Pará – e documentar esse encontro, pois os conheciam apenas através de imagens.

Observava-se através das imagens apresentadas que os Zo'e proporcionam aos Waiãpi o reencontro com o modo de vida e os conhecimentos de seus ancestrais. Enquanto que os Waiãpi informam aos Zo'e sobre os perigos do mundo dos brancos que se aproxima e que os recém contatados estão ansiosos para conhecer.

Essa experiência, segundo seus produtores (Gallois & Carelli, 1992), pretendia colocar à disposição dos povos indígenas a oportunidade de um diálogo adaptado às suas formas de transmissão cultural. Mas, ela também revela um pouco do

método do trabalho desenvolvido em cada produção e que funda todo o projeto Vídeo nas Aldeias: o encontro. O encontro dos povos indígenas com novas tecnologias, o encontro dos brancos com o olhar indígena, o encontro de diversos povos indígenas entre si, e revela que a criação e produção do vídeo, como afirma Carelli (2011), passa por um estar, pensar e recriar visualmente um mundo só possível no encontro e no gesto em direção ao outro e a si mesmo.

O encontro com os povos indígenas

Filho de um pintor brasileiro e uma francesa, Vincent Carelli chegou ao Brasil aos cinco anos de idade, no início da década de 1960. Em 1969, abandonou o primeiro ano do curso de Ciências Sociais, que realizava na Universidade de São Paulo, para realizar uma viagem de autoconhecimento, foi quando conheceu os Xikrin, povo indígena cuja aldeia se localiza no sul do Pará, Brasil. Nessa viagem, Carelli percebeu que o mundo era muito mais fascinante do que ele tinha suspeitado até aquele momento (2011: 42).

Posteriormente, em 1973, Vincent Carelli, depois de realizar um curso de indigenismo em Brasília, passou a trabalhar para a

Fundação Nacional do Índio (FUNAI), órgão federal responsável pela demarcação das terras indígenas e por prestar assistência médica, educacional e social aos índios no Brasil. Ele conta que sua primeira lição, durante esta experiência, foi a de que não poderia trabalhar com os Xikrin que ele já conhecia pois, segundo o Coronel Nogueira, chefe da FUNAI no Pará e no Amapá naquele momento, ele era «amigo dos índios», deixando claro, como assevera Carelli, qual era o papel de um funcionário público no trato da questão indígena.

A FUNAI foi criada em 1967, durante a ditadura militar brasileira[7], e oficializou a implantação de uma política indigenista que visava a integração econômica do índio. Seu modelo de criação se baseou na premissa de que os grupos indígenas deveriam ser rapidamente integrados, como força de trabalho ou produtores de mercadorias, às estruturas de classes rurais do país e às economias regionais que se expandiam. O que demarca a questão indígena no âmbito dos processos desenvolvimentistas de avanço das frentes econômicas e de ocupação territorial. Daí decorreram o aumento da infraestrutura e dos investimentos econômicos e, logo, a degradação ambiental e os deslocamentos de milhares de indígenas dessas áreas.

Após essa primeira experiência dentro do órgão federal, Vincent Carelli se integrou ao Projeto Krahô (também desenvolvido pela FUNAI) ao lado de Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, colegas

de sua rápida passagem pela Universidade de São Paulo. Ainda sob a ditadura militar[8], este grupo conduziu um projeto piloto, que se distinguia dos demais projetos levados a cabo pela fundação, com o objetivo de «reverter e desconstruir a autoridade patriarcal da relação [entre os órgãos federais e os povos indígenas], um paternalismo do pai patrão: aquele que dá e aquele que toma» (Carelli, em entrevista). Com esse projeto, em um breve período de tempo os indígenas aprenderam a plantar e com isso a sair da sua situação de penúria. Devolveu-se, assim, a abundância a esse povo e com isso a valorização do festejar e dos rituais indígenas, pois «a fartura é condição da harmonia em uma sociedade indígena» (Carelli, em entrevista).

Desse primeiro projeto, finalizado a partir do fim do apoio da FUNAI, surgiu, em 1970, a Comissão de Trabalho Indigenista (CTI), fundada por esse grupo de antropólogos, acompanhados de outros militantes da causa indígena. Esta organização realizava, segundo Carelli, um indigenismo alternativo que tinha como objetivo «recompor o tecido social, os valores e a organização da vida comunitária indígenas por meio do patrocínio de festas e de ações que contestavam o poder abusivo da tutela do Estado» (Carelli, 2011: 46). Desde a

perspectiva militar, este era um indigenismo subversivo, que se baseava no interesse daqueles que se opunham ao regime autoritário. «Em uma época em que não se podia protestar contra nada, a causa indígena surge na sociedade civil brasileira com muita força, como quase uma válvula de escape (...)» (Carelli, em entrevista).

Esta iniciativa fez parte de uma série de ações que a sociedade civil brasileira, apoiada por organizações europeias, criou para defender os direitos indígenas frente ao ímpeto desenvolvimentista[9] da ditadura militar brasileira, que ao tentar tornar essas sociedades manipuláveis, simplificou e representou de maneira equivocada complexas práticas sociais locais. Assim, terras utilizadas por diferentes povos para caça e plantio, foram avaliadas pelo Estado por seu potencial comercial, áreas de ocupação tradicional foram caracterizados como zonas de segurança nacional e modos complexos de produção e redes de parentesco foram simplificados.

É, durante esse período, com a perda progressiva do poder do órgão tutor que se começa a consolidar um movimento indígena nacional. No início da década de 1980, os indígenas perceberam a necessidade das comunidades de se aliarem com outros

atores da sociedade civil, que apoiavam suas demandas e suas necessidades para além de sua relação com o Estado autoritário.

Um desses atores foi o Centro Ecumênico de Documentação e Informação[10], que criou, durante este período, um grande banco de dados sobre a realidade dos povos indígenas no Brasil, projeto no qual Vincent Carelli trabalhou, e como ele mesmo lembra, não só na constituição da rede de informação entre os diversos atores que colaboravam com o projeto, como também na construção de seu arquivo fotográfico, que foi composto pelo patrimônio imagético de distintas instituições.

Na reflexão feita por Vincent Carelli ele destaca a importância desse arquivo para as comunidades indígenas pois lhes possibilitava o acesso a sua própria história, aos eventos que os tinham transformado. Daí, Vincent Carelli percebe a importância das imagens para as populações indígenas.

Assim, Carelli decidiu iniciar um projeto de comunicação entre os povos indígenas. Utilizando uma VHS *camcorder*, «o princípio da experiência era filmar e mostra, filmar e mostrar imediatamente» (Carelli, em entrevista). O que interessava naquele momento «era a possibilidade de mostrar

imediatamente o que era filmado e, assim, permitir a apropriação da imagem pelos índios» (Carelli, 2011: 46).

Nas aldeias, «a reação imediata foi a tomada da direção das filmagens pelas lideranças indígenas» (Carelli, em entrevista). As gravações resultaram no documentário: *A Festa da Moça* (1986), que teve início durante um ritual de iniciação feminina em uma aldeia Nambiquara, Mato Grosso, no qual a moça permanece reclusa desde sua primeira menstruação, até as aldeias aliadas celebrarem o fim de sua reclusão. O acesso às imagens gravadas durante a festa levou aos mais velhos a se preocuparem pelas cenas a seguir, pois se decepcionaram e criticaram o uso excessivo de roupas. Dessa maneira, a festa seguinte foi realizada e registrada com rigor. Eufóricos com o resultado, os Nambiquara decidiram retomar, diante da câmera a furação de lábio e de nariz dos jovens, costume que já havia sido abandonado.

Em um texto no qual Vincent Carelli (2011: 46) resume sua experiência junto ao Vídeo nas Aldeias ele define a importância daqueles encontros «não era chegar com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, mas uma câmera na mão e uma cabeça aberta para o feedback da aldeia, e deixar-se conduzir pelo seu

entusiasmo e pelos seus desejos».

Convicto das propriedades do vídeo em causar entusiasmo e reflexão entre os povos indígenas, Vincent Carelli volta aos povos indígenas com quais havia trabalhado durante as décadas anteriores, mas agora munido com sua câmera de vídeo. É um momento em que o vídeo adquire uma função estratégica na luta dessas populações pela recuperação de seus rituais e tradições, que haviam sido abandonados com as mudanças impostas pelas invasões de seus territórios.

Um exemplo da função estratégica do vídeo para os povos indígenas surgiu entre os Gavião, onde Vincent Carelli gravou, na década de 1980, a pedido do capitão da aldeia ou seu líder, a recriação de diversos rituais e criou, assim, a pedido dos próprios indígenas, um acervo imagético de rituais que já não eram realizados mas que faziam parte da memória desse povo.

A importância do vídeo como encontro já estava presente e mostrava sua potência e posteriormente se distendeu em novas produções. Com a antropóloga Dominique Gallois, Vincent Carelli produziu o *Espírito da TV* (1993), um projeto que foi apropriado pela liderança Waiãpi como um projeto político e que surgiu como «a pedra fundamental» do Vídeo nas Aldeias, pois

permitiu a Vincent Carelli revelar o processo de reflexão gerado nas aldeias a partir das imagens produzidas por e sobre os povos indígenas. Esse projeto desemboca num segundo filme: *A Arca dos Zo'é* – que, como mencionei anteriormente, estampa a essência do Vídeo nas Aldeias. Este filme é também um desdobramento do projeto de realização de vídeos como das videotecas, pois foi através dessas imagens que os Waiãpi descobrem a existências dos Zo'é, um povo com o qual possuem afinidades e que provocou a inquietação de ir em sua busca e documentá-lo, tornando o vídeo uma ferramenta de e para o encontro.

Intercâmbios como estes marcam o início da adoção da câmera pelos povos indígenas que começaram a produzir registros para o consumo de suas próprias comunidades e para o intercâmbio com outras. Nas palavras de Carelli: «as produções se baseavam no entusiasmo indígena em produzir suas próprias imagens, que era o grande interesse dos índios».

As imagens gravadas pelos indígenas foram trabalhadas em pequenas oficinas de edição, daí surgiram curtas como *Jane Moraita*, *Nossas Festas* do Kasiripina Waiãpi; *Tem que ser curioso* do Caimi Waiassé; *Obrigado Irmão* do Divino

Tserewahú; e *Furação de Beiço* de Raimundo Xontapti.

Essa apropriação e o uso estratégico dos vídeos, marcada por diversos tipos de encontros, levou aos índios a transformar o projeto inicial. Assim, «os índios fizeram do projeto Vídeo nas Aldeias um projeto político, mas centrado na cultura, porque no fundo a questão mais política de uma minoria étnica é a questão indenitária» (Carelli, em entrevista).

O encontro com o vídeo e as aldeias

Com o reconhecimento internacional do projeto abriram-se novas portas de financiamento e de intercâmbio. No Festival de Cinema Indígena do *National Museum of American Indian*, Carelli conheceu o trabalho de Zacharias Kunuk –diretor e produtor inuit-, de Iván Sanjinés –diretor boliviano- e Guillermo Monteforte –criador da organização mexicana de transmissão de meios de comunicação Ojo de Agua- que desenvolviam, em seus países, projetos parecidos ao levado a cabo pelo Vídeo nas Aldeias no Brasil, e que muitas minorias já se apropriavam dos meios audiovisuais em suas comunidades, no cinema e na televisão. Exemplo disso era a negociação do povo inuit com o governo canadense pela criação de um canal de televisão

indígena, o que inspirou o projeto Vídeo nas Aldeias a «conduzir projetos de formação, apropriação (...)» (Carelli, em entrevista). Com esse movimento o projeto brasileiro passa a investir na formação de jovens indígenas.

Assim, dez anos depois da primeira realização do Vídeo nas Aldeias, Vincent Carelli levou a cabo um novo projeto e realizou a primeira oficina de vídeo para indígenas no Parque Indígena do Xingu (1997), onde se reuniram trinta participantes de diferentes grupos. Desse primeiro encontro resultou o vídeo *Wapté Mnhõnõ, Iniciação do Jovem Xavante* (1999), que foi uma iniciativa de Divino Tserewahú acompanhado de colegas indígenas Xavante e Suyá, que filmaram um grande cerimonial em sua aldeia, Sangradouro – Mato Grosso.

Sem um roteiro pré-definido, os cineastas indígenas captavam imagens de maneira intuitiva, empírica e livre, assim cada tomada nascia da relação de interação e cumplicidade existente entre o cineasta e seus personagens. Dessa maneira, as oficinas promoviam o encontro da aldeia com a tecnologia, já sua apropriação e a realização de cada filme era feita a partir da sinergia criada no meio de produção.

Carelli conta:

> haviam coisas interessantes, por exemplo, na primeira oficina com Xavantes, tinham Xavantes que eram da aldeia onde estava sendo a festa, Xavantes convidados de outra aldeia, e tinham Suyá que não entendiam a língua (...). Então, por exemplo, os Xavante que não eram da aldeia tinham mais liberdade, porque pelas relações diplomáticas eles eram muito bem tratados, devido ao medo de feitiçaria. E quem era da aldeia era muito mais tímido de enfrentar os velhos ou filmar a cara dos velhos do que os visitantes. Agora, os Suyá não filmavam porque não entendiam o que estava sendo dito.

Ao observar como funcionavam essas relações o Projeto foi encontrando a forma ideal de começar um processo de formação e gerar a criação de filmes.

Como conta Vincent Carelli, o aperfeiçoamento veio a partir da percepção que as diferentes línguas faladas pelos povos indígenas no país eram uma barreira na comunicação e na aprendizagem, daí as oficinas passaram a ser realizadas por meio de encontros regionais e com o apoio de organizações e associações indígenas. «Foram assim realizados uma série de filmes que começaram a circular em outros espaços além dos festivais etnográficos e indígenas, e que alcançaram uma maior variedade de público» (Carelli, em entrevista). A obra indígena projetou-se assim como uma ferramenta de reconhecimento e de criação de redes e alianças dentro e fora de seu grupo.

Durante os quase vinte anos de formação de realizadores indígenas o Vídeo nas Aldeias produziu 87 filmes[11], alguns deles representam a única produção cinematográfica existente sobre determinada região ou estado, outros foram apresentados nas redes estatais de televisão gerando um impacto sobre a produção audiovisual do país.[12]

Essas produções foram possíveis a partir do financiamento da cooperação internacional. Inicialmente, por meio de bolsas vindas dos EUA, por exemplo, e posteriormente, através do apoio de países como a Noruega, que apoia os povos indígenas de todo o mundo, entre eles os povos indígenas do Brasil.

O encontro dos povos indígenas com o Brasil

Depois de dezoito anos contando apenas com o financiamento da cooperação internacional, foi somente durante o governo de Luís Inácio Lula da Silva (2003 até 2011), mais de quinze anos depois do fim da ditadura militar, que se fomentou a ideia de que todos os cidadãos tinham o direito de produzir e consumir sua própria cultura, com isso, em um diálogo com a sociedade civil, tanto a Secretaria da Cidadania Cultural como a da Diversidade e da Identidade, criaram uma política inédita de

subsídio das produções culturais das populações tradicionalmente excluídas de qualquer apoio. Nesse contexto, as populações com que o Vídeo nas Aldeias trabalhava tiveram acesso à melhores câmeras e equipamentos, o que lhes deu maior autonomia na produção de materiais e encontros. Com as mudanças nos rumos políticos do país, o apoio cessou impedindo a continuidade dos projetos.

As políticas de inclusão também afetaram as políticas educacionais. Em 2008, foi estabelecido, através da Lei nº 11.645, a obrigatoriedade do estudo da história e culturas afro-brasileiras e indígenas nas escolas públicas brasileira. Essa decisão implica a necessidade de investimento na formação de professores e na produção de materiais didáticos especializados. Nesse sentido, o Vídeos nas Aldeias vem se dedicando, desde 2010, a produção de filmes e livros didáticos para as escolas, abrindo novas frentes de divulgação da produção fílmica indígena.

Considerações Finais

Este encontro dos povos indígenas com o Brasil, ou melhor do país com os povos indígenas, também se deu através do

premiado filme Corumbiara (2009)[13], produzido por Vincent Carelli, e que não está diretamente ligado ao projeto Vídeo nas Aldeias, mas que faz parte dessa sua empreitada, que utiliza a imagem como componente chave de afirmação dos direitos indígenas.

O documentário começa a ser filmado em 1986, como uma tentativa de comprovar um massacre de índios, ocorrido ao sul do estado de Rondônia, em 1985, quando fazendeiros da região não queriam que suas terras fossem devolvidas aos povos indígenas ali existentes. Dez anos mais tarde, o encontro de dois índios em uma fazenda oferece a oportunidade a Vincent Carelli e ao indigenista Marcelo Santos de retomar o fio dessa história e denunciar a continuidade dos crimes cometidos contra os povos indígenas ocorridos nessa região.

Este filme realizado ao longo de vinte anos propicia a possibilidade de se refletir sobre as políticas que o Estado brasileiro leva a cabo com relação as populações indígenas no país, que se baseiam, como denúncia o documentário, na ideia de que «índio que ninguém viu é boato».

São as imagens, acumuladas durante vinte anos e que fazem parte desse imenso projeto realizado por Carelli e pelos

videastes indígenas, que comprovam a existência desses povos e o impacto que essas populações vêm sofrendo com a invasão de seus territórios por fazendeiros, estradas e garimpeiros.

Em *Corumbiara*, as imagens são captadas pela necessidade de se comprovar a existência dos povos indígenas e são a única ferramenta contra a impotência e a negação dos fatos. Essas, assim como os vídeos produzidos a partir do projeto Vídeo nas Aldeias, revela a potência e a importância do encontro. Esses são responsáveis tanto pelo extermínio da população indígena no país, como é o caso do encontro entre brancos e índios, como narrado neste filme. Mas, também comprovam a importância do gesto em direção ao outro, como nos mostram os Zo'é e os Waiãpi.

Para além dos gestos, sua documentação imagética, como mostra o Projeto Vídeo nas Aldeias, nos permite pensar, refletir e conhecer o que eles significam, e com isso criar novos encontros e novos significados. São esses encontros, afinal, que tiram os povos indígenas da distância e do lugar da inexistência, são essas imagens que revertem a situação e imagem imposta pelo Estado sobre os indígenas no país. Por meio de seus próprios vídeos os indígenas desafiam a ordem

imposta, e refletem sua existência.

Bibliografia

Carelli, Vincent (2011). “Um novo olhar, uma nova imagem” en, *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Araújo, Ana Carvalho (Org.). São Paulo: Vídeo nas Aldeias. pp. 42-51.

Gallois, Dominique e Carelli, Vincent (1992). “Vídeo nas aldeias: a experiência Waiãpi”. en: *Cadernos de Campo/2*, São Paulo: USP.

La Revolución estaba cruzando Copilco.

El Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces

Afra Citlalli Mejía Lara[1]
Itzmalin Arturo Benítez[2]

Resumen

El Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces surge en 1999, como el primer festival de cine documental de México. Cristian Calónico, su fundador y director, nos narra en entrevista, el contexto de efervescencia política en el que surge el festival, en un continente donde prácticamente no había espacios para este género, ni en el cine, ni en la televisión, ni en los festivales. Así mismo, da cuenta de cómo el festival les ha permitido generar un acervo de más de cuatro mil piezas documentales y se ha convertido en espacio para la difusión del documental en circuitos alternativos. A dieciocho años de su fundación, se producen muchos más documentales y hay muchos más festivales dedicados a ese género, pero sigue

estando vigente la necesidad de acercar el cine a la gente.

Palabras clave: Cine, cine documental, festival, Contra el Silencio Todas las Voces, Cristian Calónico.

Abstract

The Hispanic American Meeting of Independent Cinema and Video Documentaries: All Voices Against Silence surges in 1999, as the first documentary film festival in Mexico. Cristian Calónico, founder and director, narrates in an interview, the context of political effervescence in which the festival surges in a continent where there were practically no spaces for this genre in film, television, nor festivals. Similarly, he describes how the festival has allowed for the generation of an archive of more than 4 thousand documentary pieces and has become a space for the diffusion of documentary film in alternative circuits. At 18 years since its conception, more documentaries are produced and there are many more festivals dedicated to this genre, but the need to bring film closer to people still remains.

Key words: Film, documentary film, festival, All Voices Against Silence, Cristian Calónico.

Resumo

O Encontro Hispanoamericano de Cinema e Vídeo Documentário: Vozes Contra o Silêncio surgiu em 1999 como o primeiro festival de cinema documentário do México. Cristian Calónico diretor e fundador do festival narra, nessa entrevista, o contexto de efervescência política no qual surgiu o evento, num continente onde praticamente não existiam espaços para este gênero, nem no cinema, nem na televisão, nem mesmo nos festivais. Assim, conta como o festival permitiu gerar um acervo de mais de 4 mil filmes documentários e se transformou em um meio de difusão de documentários em espaços alternativos. Desde sua fundação, há 18 anos, já se produzem mais documentários e existem mais festivais dedicados a este gênero, mas continua vigente a necessidade de aproximar o cinema das pessoas.

Palavras-chaves: Cinema, cinema documentário, Vozes Contra o Silêncio, Cristian Calónico.

La Revolución estaba cruzando Copilco

El Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental

Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces[3] surge en 1999. Cristian Calónico, uno de sus fundadores y su actual director, nos relata en entrevista,[4] el contexto de efervescencia política en el que surge el festival, así como la urgente necesidad de generar espacios para un género que no tenía cabida en la televisión, ni en las salas, ni en los festivales de cine.

La década del fin del milenio en México estuvo atravesada por dos acontecimientos que evidencian las profundas contradicciones de nuestro país. Por un lado, el primero de enero de 1994, se firma el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) con Estados Unidos y Canadá, lo cual se anunciaba con bombo y platillo como la entrada de México al primer mundo. La firma del TLCAN significaba la adopción de las políticas neoliberales y la apertura de fronteras para la importación y la exportación de bienes y productos entre los tres países, entre ellos, productos cinematográficos. En aquel momento, ya el cine hollywoodense dominaba la exhibición en México, y con la entrada en vigor del tratado, se acentuó esa disparidad. Por otro lado, el mismo primero de enero de 1994, nuestra entrada al primer mundo se nubló con el levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN),

conformado por indígenas del sur de México, quienes, tal y como ellos mismos describen, desde hace quinientos años han sufrido el total olvido del «mal gobierno», por lo que mueren de enfermedades curables y viven en la más cruda miseria.

Esa misma década, después de la caída del Muro de Berlín, el mundo se alistaba para entrar en una nueva era. Se anunciaba el fin de la historia y la hegemonía global de una democracia liberal. La humanidad parecía haber aceptado mansamente el triunfo del capitalismo, y parecía haber entrado en un estadío en donde las luchas ideológicas que antagonizaban el mundo, habían terminado, y parecía que lo que tocaba era la promoción de las sociedades del conocimiento y la educación al alcance de todos.

> La caída del muro de Berlín impactó a las izquierdas en general de todo el mundo. Nos quedamos sin asidero. De pronto se cae el muro de Berlín, se caen los sistemas socialistas. La gente que de alguna manera estaba luchando por otras opciones […] se queda sin dónde agarrarse. Sin armas y sin herramientas para continuar luchando de alguna manera.[5]

Sin embargo, desde la selva Lacandona de Chiapas no sólo se evidenciaba que la miseria persistía, sino que se mostraba la posibilidad de una política anticapitalista diferente, que no buscaba la toma del poder, sin partidos políticos y desde abajo,

lo cual atrajo a cientos de jóvenes de todo el mundo. Cristian Calónico cuenta que el levantamiento zapatista fue muy importante para él. En Chiapas existía una efervescencia de cámaras de fotos y de video, y se montaron los primeros medios independientes por Internet, con la urgencia de mostrar al mundo una versión de los hechos distinta de la que suelen mostrar los medios masivos de comunicación.

> La facilidad de acceder a la tecnología además, coincide. Recuerdo del zapatismo que en los primeros dos años, debe haber una producción de 200 documentales, desde gente que lo hizo con toda la producción y todas las herramientas… españoles que llegaban, canadienses que llegaban, canales de televisión, en fin. Hasta gente que hizo documentales con su camarita. En ese momento no se usaban los celulares para grabar, pero sí cámaras de formato pequeño Hi8 y 8mm. Hubo muchas cosas que se hicieron en 8mm. Yo creo que esas son las dos cosas que confluyen, una efervescencia social y un cambio tecnológico.[6]

En 1992, Cristian Calónico había fundado junto con otros socios la productora Marca Diablo y ya trabajaba en la realización de documentales, por lo que a partir del levantamiento zapatista, Calónico formó parte de las decenas de videoastas independientes que se vieron llamados a tomar su cámara y «cubrir» los acontecimientos de Chiapas. Para los miembros de Marca Diablo, mantener la producción por encargo les permitía

contar con un ingreso con el que, a su vez, financiaban la cobertura del zapatismo.

Calónico recuerda aquel momento como un momento de mucha efervescencia política. Tanto para él como para su futura cómplice en la creación del Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces, Margarita Suzán, a quien conoció cuando estudiaban sociología. Aquella «era una época en donde en la UNAM,[7] la Revolución estaba cruzando Copilico».

> Era un momento de mucha efervescencia política. Todo era marxismo. Toda la explicación del mundo en todas las carreras de la UNAM. Bueno no en todas, por lo menos en todas las sociales y las humanidades, en filosofía, todo se explicaba a partir del materialismo histórico, en psicología, en sociología, en economía… En fin, en todas las carreras sociales lo único que existía era Marx. Todo lo que existía era la Revolución y el cambio social.[8]

Margarita Suzán se formó en temas audiovisuales de manera autodidacta; trabajó con cineastas como Ripstein, Leduc o Cazals. Después se fue a Nicaragua durante la Revolución Sandinista, y allí colaboró en un proyecto de medios audiovisuales. A su vez, Cristian Calónico entró en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), de la UNAM. Según Calónico, por su historia, para ambos, la salida lógica era

la del documental.

> Fue una cuestión como natural el habernos dedicado a hacer documental y no hacer ficción. Eso era lo que hacíamos cuando decidimos iniciar este proyecto, y pues nosotros queríamos darle espacio al documental. Si ahora todavía le faltan espacios, bueno en ese momento no tenía espacio ni en el cine, ni en la televisión, ni en los festivales, ni en los apoyos gubernamentales ni nada […] Como si el documental no fuera una película. Bueno en aquella época era peor. Entonces nosotros nos dedicábamos a eso y decidimos emprender un proyecto para darle espacios y difusión a ese género.[9]

Primer Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces

Calónico recuerda que cuando en México se anunciaron los festejos del fin de milenio, les parecieron completamente «mercantilistas», por lo que pensaron que ellos debían celebrar de una manera diferente. Él y Margarita Suzán se dedicaban al documental, y se dieron cuenta de que «no existe un espacio para documentalistas, ni en México ni en América Latina […] entonces dijimos vamos a hacer un festejo de los documentalistas». En aquel entonces en México no había ninguna muestra ni festival de documental y había muy pocos espacios para el cine independiente. Tan sólo existía la Muestra de Cine Mexicano de Guadalajara[10] , la cual se

centraba principalmente en la ficción, y el festival de cortometrajes Expresión en Corto de Guanajuato. En América Latina tampoco había muchos espacios, y los pocos festivales que aceptaban documental estaban relacionados con los derechos humanos, como el Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos de Argentina.[11]

Así fue como, con el documental como eje, Cristian Calónico y Margarita Suzán se embarcaron en la aventura de realizar un festival de cine documental, a pesar de que, tal y como Calónico recuerda divertido, «no sabíamos en ese momento a lo que nos metíamos». De hecho dice que «no teníamos ninguna idea, ni habíamos participado nunca en un festival, ni habíamos metido un video nunca en la vida». Aún así, creían que era importante abrir ese tipo de espacios para el documental latinoamericano. Fue así como en 1999 surge el primer Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces.

Calónico comenta que a él le gusta la definición clásica del documental, la que considera que «el documental es un tratamiento creativo de la realidad». Sin embargo, el documental que le interesaba a Calónico y a Suzán, y el que

siempre impulsaron desde Contra el Silencio Todas las Voces es un documental ligado a la sociedad, a su desarrollo, a sus problemas, a las luchas, a los movimientos sociales. Al día de hoy; esa opción se ha convertido en el sello del festival.

> [Contra el Silencio Todas las Voces] surge con un carácter muy marcado social. Tiene una tendencia, creo que eso lo distingue hasta la fecha de otros festivales. Tiene muy claro cuáles son sus objetivos, a quien está convocando. O sea, no estábamos convocando a un sector de los documentalistas que piensa en los grandes festivales, que piensan en los grandes presupuestos, que piensan en la alfombra roja, que piensan en ganar premios en festivales para seguir consiguiendo financiamiento. Estamos convocando a otro tipo de documentalistas.[12]

Así, las categorías del Encuentro se decidieron pensando en las principales problemáticas sociales de América Latina: «Movimientos sociales y organización ciudadana», «Derechos Humanos», «Mujeres», «Indígenas», «Infancia, juventud y tercera edad», «Fronteras, migraciones y exilios» y «Medio ambiente y desarrollo sustentable».

> Un dato muy curioso era que en ese momento [la categoría de] «Fronteras, migraciones y exilios», nosotros la hicimos por nuestros paisanos. En ese momento, en el antaño 2000, no pensábamos en toda la bronca de migraciones que iba a haber a nivel mundial poquitos años después. Nosotros realmente abrimos esa categoría pensando en que no podíamos dejar a nuestros paisanos fuera de este festival.[13]

En la convocatoria de esa primera edición aceptaban documentales de los diez años previos y, según recuerda, recibieron alrededor de trescientos documentales. Entusiasmados con la posibilidad, también les pareció que era importante que los documentalistas pudieran venir, reunirse y conocerse.

> Nosotros no teníamos ni un centavo para invitar a nadie ni pagarle nada a nadie [...] Llegaron como cincuenta documentalistas de distintos países. Eso reforzó nuestra idea de que sí hacía falta un espacio de ese tipo. Porque bueno, que hayan llegado cincuenta realizadores con sus propios medios, convocados a una reunión de quién sabe quiénes, eso quería decir que había expectativas, o la necesidad de espacios donde hablar, espacios donde exhibir, espacios donde organizarse.[14]

En la reunión con los documentalistas, según cuenta Calónico, se decidió crear dos cosas: una red de documentalistas de América Latina y una videoteca. Así, además del Encuentro se funda la Videoteca Iberoamericana del Cine y el Video Documental Independiente,[15] que al día de hoy cuenta con unos cuatro mil documentales. Al principio pensaron que el Encuentro debía ser itinerante y que, después de la reunión, alguien de los otros países se ofrecería a hacer las siguientes ediciones, pero no sucedió. «Entonces dijimos vamos a seguir, no podemos botar la toalla». A partir de allí decidieron que

Contra el Silencio Todas las Voces se llevaría a cabo cada dos años.

De acuerdo con Calónico, Contra el Silencio Todas las Voces parecía ser parte de toda una movida de transformación latinoamericana. Era evidente que existía una necesidad de cambio. Recuerda la efervescencia que se vivía con el primer triunfo del Partido de la Revolución Democrática (PRD) en Ciudad de México en el año 2000.[16] Por su parte, en América Latina surgía con fuerza un movimiento indígena que, según Calónico, estaba influenciado mucho por el zapatismo. En Bolivia, en Perú, en Ecuador, países con una importante población indígena se empezaron a formar movimientos sociales, que fueron el preludio de todos los gobiernos de centro izquierda que vinieron después. Sin embargo, en México, el cambio nunca llegó.

Con el pasar de los años, las categorías del festival también se han ido adaptando a los cambios de la producción documental hispanoamericana que, a su vez, también dan cuenta de los cambios de nuestro tiempo. Se abrió la categoría de «Vida cotidiana y cambio social», la cual, de acuerdo con Calónico, «engloba todo y nada». En esa categoría entraban documentales que ya no hablaban de los grandes movimientos

sociales sino que por lo general reflexionaban sobre el individuo en su cotidianidad; incluso tenían cabida otros subgéneros más experimentales del documental. En 2014, la última categoría que abrieron ni siquiera estaba convocada pero, según cuenta Calónico, tenían como cincuenta documentales sobre arte, por lo que decidieron abrir la categoría de «Arte y sociedad».

Un espacio alternativo de difusión del documental

Para Calónico, el Encuentro Contra el Silencio Todas las Voces siempre fue un proyecto para acercar el documental a la gente. El proyecto integral consistía en la recepción de materiales documentales para poder difundirlos y «generar nuevos públicos, con otra mirada, con otra manera de ver productos audiovisuales». Por ello, quien inscribe su documental en el festival, acepta que ese material pase a formar parte de la Videoteca Iberoamericana del Cine y el Video Documental Independiente, y autoriza a que se le haga difusión en espacios educativos y culturales. Durante las primeras ediciones del Encuentro, Calónico calcula que se recibían unos trescientos documentales, cifra que ha ido aumentando en los últimos años, en los que han recibido unas setecientas películas. En la

actualidad, la Videoteca Iberoamericana del Cine y el Video Documental Independiente cuenta con aproximadamente cuatro mil documentales de toda Hispanoamérica y funciona como un espacio público, donde la gente consulta las películas sin costo alguno.

A lo largo de los años se ha consolidado la red de exhibición alternativa documental. Según recuerda Calónico, han llegado a ser hasta cuarenta centros culturales en las que se programan películas de la Videoteca. Además de generar la programación, Contra el Silencio crea un cartel genérico para que cada centro cultural anuncie la hora, el día y la película programada. Todas las exhibiciones son gratuitas, ya que el convenio que hacen con los realizadores es que todas las exhibiciones sean sin fines de lucro, para uso cultural y educativo. Calónico también cuenta que quisiera que el proyecto de difusión fuera más «compartido», que de pronto alguna otra organización asumiera la estafeta de la programación, de contactar salas alternativas, de hacer los carteles, envíos de los documentales, etcétera, pero no sucede, así que ellos continúan desempeñando esta labor.

Algunos de los espacios han cambiado, otros han estado

permanentes desde hace ya años. Uno de esos espacios alternativos de difusión es la Red Alternativa de Exhibición Documental en Centros Culturales (RAED), con la que Contra el Silencio lleva colaborando desde 2009. Desde entonces un promedio de veinte salas alternativas proyectan al mismo tiempo los documentales que Contra el Silencio programa.

También se realizan exhibiciones en algunas instituciones académicas con las que tienen convenios. Uno de los sistemas con los que trabajan es con el Instituto de Educación Media Superior del Distrito Federal (IEMS-DF), que está conformado por veinte preparatorias.[17] Otro ciruito de exhibición se está generando con la Delegación Tlalpan, que es donde se encuentra la sede de Contra el Silencio, que realiza exhibiciones en escuelas secundarias. Durante los últimos años ha habido un incremento de la violencia y los embarazos en adolescentes, y los profesores se encuentran muy alarmados, por lo que muchos de ellos han decidido saltarse la formalidad y todos los trámites y permisos que deberían tramitar ante la Secretaría de Educación Pública para solicitar ayuda, y han pedido apoyo directamente a la Delegación, y a su vez, la Delegación pide apoyo al equipo de Contra el Silencio Todas las Voces. Estas instituciones del Estado cuentan con pocos recursos y saben

que Contra el Silencio no les cobra por llevar el equipo, proyectar las películas y organizar un cine debate. Así, según menciona Calónico, las escuelas se benefician porque utilizan el documental como una herramienta pedagógica que fomenta el conocimiento y la reflexión, y la Delegación se beneficia porque ofrece un servicio cultural sin que les cueste nada. En la actualidad también se está tratando de ingresar en las escuelas públicas secundarias y preparatorias del sistema educativo federal, pero a pesar de que es un servicio que les costaría muy poco, han encontrado bastante resistencia. Calónico tiene la impresión de que las autoridades tienen miedo de «que los chavos piensen y se alboroten».

También se ha intentado llevar a cabo exhibiciones en plazas públicas, pero según describe Calónico, no ha sido fácil. La gente va de paso y el porcentaje de gente que se queda a ver una película en plaza pública es muy poco. Para la gente que se queda, la experiencia es muy buena, empieza a hablar y entonces todo mundo dice que deberían de traer más, pero son pocos. Además el desgaste es mucho. El equipo de Contra el Siencio suele poner la pantalla, el proyector y la gente que va a montar, pero cuando hacen convenios con las delegaciones para que colaboren poniendo lona y sillas, es común que al llegar a

la plaza, no hay nada porque les cancelaron, a veces incluso sin avisar.

En meses previos, durante poco más de un año, Contra el Silencio también administró el Cine Tlalpan. Un espacio fijo, con días fijos, donde ellos realizaban la programación, la proyección y la difusión. La idea era generar un cine de barrio gratuito, al que la gente pudiera ir caminando y donde se ofertaran sobre todo películas mexicanas. Pero no funcionó. Para que hubiera público se necesitaba hacer convenios con escuelas para que llevaran a sus alumnos. En la actualidad, en colaboración con la delegación, intentarán generar un proyecto en el cine de Villa Olímpica, que tiene mejores condiciones de exhibición.

A veces también realizan muestras más grandes. Calónico cuenta que en 2016 se realizó una de cine mexicano contemporáneo –no sólo de documental–, en conjunto con la Filmoteca de la UNAM y la Cineteca Nacional. A pesar de que no recibieron el apoyo prometido por el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) consiguieron hacer exhibiciones en setenta espacios del país, en donde se incluyeron películas muy recientes que no pertenecían a la Videoteca, como *Los bañistas* (2014) de Max Zunino o *Güeros* (2014) de Alonso Ruizpalacios,

con cuyos directores se pudo hacer algún tipo de negociación para que las prestaran.

Así, a lo largo de los años el equipo de Contra el Silencio ha generado alianzas para que los documentales latinoamericanos se conozcan y lleguen a la gente, para generar distribución alternativa, para «abrir ventanas y abrir espacios». Pero desgraciadamanete muchas de ellas, se queja Calónico, son alianzas que se tejen cada cambio de funcionarios.

Contra el Silencio Todas las Voces en la televisión

Además de una red alternativa de espacios de exhibición, Contra el Silencio ha logrado algunos espacios de exhibición en televisión. El principal espacio es una barra dentro de la Televisión de la Universidad Nacional Autónoma de México (TV UNAM), que ha permanecido desde hace ya doce años. Calónico cuenta que la barra existe prácticamente desde el surgimiento de la televisora en 2006: «TV UNAM nació en octubre y nosotros empezamos en marzo a exhibir con ellos». Antes, cada que un documental se programaba para TV UNAM se mandaba una solicitud al productor o realizador para su autorización. Hoy en día, en la inscripción al festival se ha añadido la carta de

autorización en la que se ceden los derechos de antena para TV UNAM. Así, cuando concluye el festival, ellos ya pueden saber cuáles de los documentales autorizaron la programación. En esta barra de televisión se exhibe un documental, y se repite dos veces a la semana. En el convenio, TV UNAM patrocina con unos 150 mil pesos para la realización del Encuentro, aunque es un apoyo irregular, ya que no siempre lo dan o no siempre lo dan a tiempo.

En alguna ocasión los invitaron a colaborar con Aprende TV, que es un canal que pertenece a la Secretaría de Educación Pública. Con ellos hicieron 25 programas en los que además de mostrar cada documental, entrevistaban al realizador. El formato era interesante pero la necesidad de tener presentes a los realizadores, limitaba la posibilidad de invitar a documentalistas que no vivieran en Ciudad de México, ya que los viáticos incrementaban mucho los costos.

Calónico cuenta que hay interés en hacer algo parecido con la barra del Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (ILCE)[18]. También han programado algunos documentales en Telesur[19] y en algunos canales estatales de televisión, como en la televisora de Morelos. Por lo regular, en estos casos, se pide

la autorización a los productores o realizadores.

En otras televisoras públicas y culturales mexicanas, como Once TV o Canal 22, no ha sido fácil entrar, ya que según Calónico, pareciera que hubiera una cuestión de exclusividad, puesto que si se programa un documental en alguno de estos canales, ya no se programa en los otros. Calónico comenta que ese asunto le parece absurdo, puesto que cada canal tiene un público diferente y todos deberían sumar fuerzas para competir con los grandes monopolios de la televisión.

El giro digital

El festival nació en 1999, en pleno cambio tecnológico, por lo que en la Videoteca hay material de todo tipo: VHS, Hi8, 8mm, ¾, Betacam, DVCAM, DVD, MiniDV y archivos electrónicos. La mayor parte de material se ha mantenido en su formato original y cada que se requiere un material se hace un DVD y de ese máster se sacan copias. Por falta de recursos, la Videoteca no tiene las condiciones que debería tener, ni de clima ni de humedad, simplemente es un salón grande. Por otro lado, el material no se ha digitalizado, ni se encuentra almacenado en servidores, lo cual, como parte de una memoria documental

latinoamericana, es una labor urgente por hacer.

El giro digital ha facilitado mucho las cosas. Calónico cuenta que era un poco reacio al uso del video. Que él «era de los que decía que el video se veía fuera de foco». Sin embargo, la evidencia le ha mostrado que el cambio ha sido positivo, a pesar de que considera que ha sido muy radical. Es otra forma de fotografiar, de filtrar, que no corresponde con lo que se aprendía en las escuelas de cine, que estaba asociado a la película fisica, en cuestiones como la sensibilidad, la sensitometría que debía aprender todo cineasta. Ahora se necesita conocer muchísimo de cámaras digitales y de marcas, porque cada una ofrece una respuesta diferente. Aunque donde Calónico ha notado más el cambio es en la posproducción.

> Creo que donde más se nota el cambio es en la edición y posproducción. A lo que pudiéramos hacer hace 25 años no tienen nada que ver. Antes tenías tus pistas y si querías insertar una imagen nueva en lo que estabas produciendo tenías que hacer una copia de toda la hora o dos horas que tuvieras de material para insertarla y tener la nueva versión, con una degradación mayor del material […] Ha habido un cambio que yo no me lo puedo creer –abres el programa e insertas la otra imagen y si no te gustó, pues lo quito–, desde el cine que tenías colgado pedazos de películas y que los ibas pegando con *mylar*. Entonces es un cambio radical en todos los sentidos.[20]

En el caso del Festival, Calónico comenta que el cambio ha sido

evidente. Mientras «el 80% en los festivales anteriores nos llegaba en físico y el 20% en digital, en este último festival, en 2016, la cosa se invirtió, el 80% nos llegó en digital y el 20% en físico». Así, a pesar del «cambio radical», Calónico considera que ha sido para bien, ya que se le da acceso a mucha gente a producir documental. El documental requiere de menos recursos que la ficción, y gracias al giro digital ahora hay muchos mas documentalistas.

Sobrevivencia

Desde hace dieciocho años, cada dos años se celebra el Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces. Calónico menciona que, al día de hoy, todavía no es sustentable, pero ha sobrevivido. Sin embargo, en cada edición hay que buscar nuevos apoyos. Calónico trabaja como profesor de la Universidad Autónoma de México (UAM) y comenta que su filosofía para la consecución de recursos es que «para conseguir diez pesos necesitas el primer peso, ese primer peso nos lo dio la UAM», con lo cual esa universidad ha sido uno de sus apoyos más antiguos. Calónico recuerda que la UAM les daba veinticinco

mil pesos mexicanos[21] y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) otros veinticinco mil. Contra el Silencio Todas las Voces sobrevivía con muy pocos recursos, además eran muy pocas las personas que trabajaban en el Encuentro, y por periodos muy cortos.

La productora Marca Diablo también ha sido una aliada para sostener al festival ya que, aunque funciona de manera separada, se encuentra en la misma oficina y en ella participa prácticamente la misma gente que en Contra el Silencio, con lo cual los ingresos de Marca Diablo también generan ingresos a los colaboradores del festival. Marca Diablo realizaba productos por encargo y rentaba equipo. Contaban con dos cámaras Betacam, que en aquel entonces eran muy cotizadas, y tenían una buena isla de edición de Betacam que podía funcionar a varias pistas, con *switcher*, dos récords y tres reproductoras. Además, solían cobrar menos caro que otras productoras y ofrecían prácticamente el mismo servicio. Calónico considera que esta estrategia funcionó durante los primeros cuatro años, tal vez de 2000 a 2005. Después, vino el cambio tecnológico y se dejó de producir en Betacam, a pesar de que su equipo todavía está en perfectas condiciones. A la par, «poco a poco el festival se fue comiendo todas las energías».

Por fortuna, con los años el festival se ha ido consolidando, empezó a tener más reconocimiento y los apoyos empezaron a ser mayores, con lo cual también se empezó a solidificar un equipo de trabajo. Durante años, los recursos del FONCA y de Conaculta se convirtieron en su fuente de mayor financiamiento, mediante los que recibían un promedio de 150 mil pesos por edición.

En 2008 la Comunidad Europea abrió una convocatoria para festivales de todo tipo en México, y Contra el Silencio Todas las Voces obtuvo 170 mil euros que, como menciona Calónico, «era mucho dinero, nunca habíamos tenido esa cantidad de dinero». Ésa ha sido la edición más bollante de Contra el Silencio, invitaron a 20 países europeos y sacaron varias publicaciones. Además, para Calónico fue muy sorprendente que el recurso fue entregado a tiempo.

> Ganamos en octubre y en diciembre yo tenía el primer deposito del 30% del dinero en la cuenta de banco del festival. Entonces, era muy chistoso, yo no estaba acostumbrado a eso, ni quería gastarlo. Decía, ¿cómo?, así no operamos nosotros. O sea, ¿si se acaba? Estábamos como el de las naranjas: ¿si después se me acaba el dinero, qué hago?[22]

A partir de 2009, surge una convocatoria para recibir donativos

por parte del Imcine,[23] para la cual la institución demandante debe estar constituida como Asociación Civil y estar en el padrón de «donatarias autorizadas» por parte de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), con el fin de que la asociación pueda emitir recibos deducibles de impuestos. Calónico cuenta que en un principio la Secretaría de Hacienda y Crédico Público de México (SHCP) rechazaba la solicitud para que Contra el Silencio Todas las Voces pudiera ser «donatario autorizado», porque no consideraban que su actividad fuera importante. Sin embargo, en 2008 lograron la autorización y a partir de allí han podido acceder a más fondos del Gobierno Federal. En alguna ocasión también han conseguido recursos etiquetados para cultura desde la Cámara de Diputados. Sin embargo, no sólo no es fácil conseguir ser «donatario», sino que tampoco es fácil permanecer en ese régimen hacendario. Se requiere cumplir con muchos requisitos y la asociación es más supervisada.

Tal y como Calónico explica, en general, el Encuentro de Contra el Silencio Todas las Voces se sostiene con fondos públicos. No sólo los fondos de la UAM, la UNAM, Conaculta, la Secretaría de Cultura de Ciudad de México e Imcine, sino que toda la infraestructura de salas está conformada en su mayoría por

espacios del Estado. Como se comentaba antes, en los últimos años, con el giro digital, también han podido aumentar los espacios de exhibición en centros culturales o escuelas. En México, uno de los problemas de funcionar con recursos públicos, salvo el caso de Imcine, es que los recursos siempre suelen llegar con retraso, a veces incluso se debe facturar el gasto cuando todavía los fondos no han llegado.

En alguna ocasión también han hecho alianzas con algunas universidades públicas y privadas fuera de Ciudad de México. La Universidad Iberoamericana (UIA) de Puebla patrocinó durante varios años el premio de «Fronteras, migración y exilios»; el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) y la Universidad de Colima también han ofrecido apoyo para alguno de los premios.

Uno de los problemas a los que se enfrentan como organización es que, en general, no se comprende la logística que implica la organización previa del Encuentro, ni se valora todo el trabajo de difusión del material de la Videoteca, que es permanente. Calónico calcula que su presupuesto real por año es de un millón de pesos mexicanos,[24] sin contar el alquiler del local de Contra el Silencio Todas las Voces, ya que la casa en la que se

encuentran las oficinas es suya y no pagan renta. El presupuesto ideal en donde todo mundo cobrara, tuvieran dinero para los premios y pagar jurados extranjeros sería de unos cinco millones de pesos. Sin embargo, salvo el año que obtuvieron apoyo de la Comunidad Europea, lo máximo que han logrado obtener por año es un millon de pesos; ha habido muchos años que han operado con mucho menos dinero. Por ejemplo, para este próximo año -2017- obtuvieron lo máximo que se puede obtener de la convocatoria de Coinversión del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), que son cuatrocientos mil pesos, que, hasta ahora, es el único ingreso seguro, y no saben si contarán con más.

El problema de la distribución

Como ya se comentó, Calónico cuenta que, desde su nacimiento, uno de los objetivos más importantes del festival ha sido generar un espacio alternativo de difusión del documental latinoamericano, el cual no tenía cabida en la televisión, ni en el cine, ni en otros festivales. En los últimos años han surgido mucho más festivales de cine en los que se ha incluido el género documental, y también han surgido muchos festivales

dedicados únicamente al cine documental. Sin embargo, considera que por desgracia no todos los festivales buscan ser un espacio de acercamiento del cine con la gente. Hay festivales que funcionan sólo como currículum para los realizadores o productores, y se convierten en parte de una maquinaria de producción, que sólo garantizan que sigan produciendo. En los requisitos que se suelen exigir para acceder a fondos de producción de una película, pesa mucho el currículum, tanto de la casa productora, como del director, y la selección de las películas en festivales y la obtención de premios son muy importantes en estas evaluaciones. Sin embargo, nunca se mide cuánta gente ha visto las películas. Por ello, ni el financiador, ni el productor, ni el realizador, ni el festival se preocupan por que el producto llegue a la gente. Que una película circule por festivales y que gane premios es casi una garantía para el realizador de conseguir el apoyo para su siguiente película. Por eso, a los productores les interesa pasar todo el circuito de festivales, que por lo regular es de un año, pero no porque ese circuito te garantice que va a entrar en cartelera ni porque la vaya a ver mucha gente. Ni siquiera ganar en Cannes garantiza tener más público en las salas mexicanas. Hay películas que han ganado muchos premios y no han tenido éxito en cartelera,

en cambio películas malas como *Nosotros los nobles* o *No se aceptan devoluciones* (ambas producidas en 2013),[25] que no han ganado ni un premio, han sido el éxito de este sexenio desde el punto de vista de taquilla. Cuando Imcine pone en sus estadísticas un número enorme de asistentes que fueron a ver cine mexicano, es porque la mayoría de los asistentes fueron a ver estas dos películas, pero esas cifras no son representativas de lo que sucede con el cine nacional. Evidentemente hay otros festivales que sí se preocupan por la difusión de las películas, aunque según Calónico, son los menos.

En ese sentido, continúa Calónico, el problema del cine mexicano ya no es la producción sino la distribución. Producimos 140 películas y hay más de 500 cortos que aparecen registrados en Imcine; además de toda la producción documental que no está registrada por Imcine, que según calcula, deben ser otros trescientos o quinientos documentales al año. ¿Y donde se ven? No se ven. Todas las películas que tienen apoyo de Imcine deben tener una salida en sala, pero puede ser tan sólo una exhibición. Se podría incluso alquilar la sala para pasar tu película y cumplir.

El problema de la distribución es un asunto multifactorial y,

según considera Calónico, está relacionado con la manera como se ha hecho la industria del cine en este país. Hoy en día, todavía un 90% de la producción del país se hace con dinero público, la mayor parte de esos recursos no tienen que regresarse. En ese sentido, no interesa recuperar el dinero porque no se le debe a nadie. Calónico cree que eso ha creado una forma de industria cinematográfica a la cual no le interesa qué pasa después de que se estrena una película.

Por otro lado, al cine solamente va una quinta o una sexta parte de la población, por lo que Calónico cree que se deben pensar en otras ventanas de distribución además de las salas de cine. «La estrategia debería ser buscar a ese 80% de gente que no acude a sala y ver cómo podemos llegar a ella». Una opción podría ser por medio de Internet. Además, los consorcios cinematográficos están en las ciudades más grandes del país pero hay muchísimas ciudades medias y pequeñas en las que no hay siquiera una sala de cine. Se podría pensar en una red de pequeñas salas digitales. Podría incluso haber un servidor nacional donde se pudieran bajar todas las producciones mexicanas que se han pagado con dinero público. Ni siquiera deberían ser cobradas, ya que las pagamos con nuestros impuestos y deberían ser accesibles a la gente. A Calónico se le

ocurre incluso que podrían regresar aquellos cines móviles que hubo en alguna época: hacer una caravana con un camión que se vuelva pantalla, traer el proyector e ir de lugar en lugar.

Para Calónico el papel del documental hoy en día es el mismo de siempre: hablar de lo que sucede en nuestra sociedad. Pero el reto actual es llegar a las personas. Uno de los problemas a los que cree que se enfrenta el documental en la actualidad es que se olvida para qué fueron hechas las películas. Hay realizadores que incluso aprovechan la información y luego se olvidan de las personas que aparecen en sus películas, y ni siquiera regresan a darles una función. El documental tiene el compromiso de volver a la gente, de generar los cuestionamientos para los que fue hecho, de hacernos pensar, de hacernos reflexionar sobre ciertas cosas que no nos habíamos preguntado y de buscar a toda costa nuevas formas de distribución.


editorialfoc

Notas:

[1]El concepto «Verdad», escrito con mayúscula remite al entendimiento de la misma como una Verdad única, es decir, como un sustantivo inamovible, al cual, dentro de los preceptos de la modernidad, se puede acceder únicamente con el método positivo de la ciencia.

[2]El uso de la palabra Historia, en mayúscula, busca enfatizar de forma crítica los grandes relatos históricos construidos desde el poder. Así mismo, se coloca en la discusión benjaminiana que confronta la explicación de la historia como una dimensión lineal y cognoscible, que se dirige hacia un fin último, que se sitúa en el futuro. Por el contrario, Benjamin propone el entendimiento de la historia como una experiencia humana del tiempo.

Notas:

[1]Carlos Vásquez Méndez (Santiago de Chile, 1975). Licenciado en Cine (ECCH-UAHC/Chile), Máster en Documental de Creación (UPF/España) y Máster en Arte Contemporáneo por la (UB/España), actualmente desarrolla una investigación en el programa de doctorado "La realidad asediada en la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Como realizador ha realizado hasta la fecha una decena de obras documentales y experimentales, su último largometraje[Pewen] Araucaria obtuvo el premio Joris Ivens/CNAP en el festival Cinéma du Réel 2016 (Francia).

[2]Información extraída de la enciclopedia digital del cine chileno: http://www.cinechile.cl/

[3]http://www.cinechile.cl/pelicula-2017 (Película completa on-line)

[4]http://www.cinechile.cl/pelicula-2076

[5] http://eledificiodeloschilenos.blogspot.cl/ (Página web oficial)

[6]Traducción propia. La cita original dice: *«The compelling*

reasons for digital cinema lie in the financial benefits it can provide to motion picture distribution and in the creative flexibility it can offer to a handful of very important Hollywood filmmakers like Lucas, Cameron and others».

[7]Traducción propia. La cita original dice: *«And since digital technology changes every year –how many computer upgrades have we had to make in the last ten years? – these costs are not one-time costs, but it will involve continual re-negotiation»*.

[8]http://carolinaastudillo.com/portfolio/el-gran-vuelo/ (web oficial)

[9]https://www.patricioguzman.com/es/peliculas/13)-el-boton-de-nacar (web oficial)

[10] http://www.cinechile.cl/pelicula-3060 (web oficial)

[11]*Angelus Novus* de Paul Klee que fascinó a Benjamin, quien luego terminó por comprarlo y atesorarlo como uno de sus más queridos bienes materiales (junto a su biblioteca). Este cuadro semifigurativo del pintor austriaco, de colores ocres y expresión inquietante, inspiró en Benjamin la figura del «Ángel de la historia». Posteriormente Walter Banjamin también quiso fundar una revista de filosofía a la que llamaría también *Angelus*

Novus, el proyecto nunca se llevó a cabo.

Notas:

[1]Historiador (1995) y magister em historia (2007) por la Universidad Javeriana de Bogotá. Es doctor en ciencias sociales por el Instituto de Filosofia y Ciencias Sociales –IFCH– de la Unicamp (2015). Su campo de investigación reside en las potencialidades de las imágenes y sus relaciones con la historia, el cine y la alteridad, apostando por la experimentación en las imágenes y su intervención en el montaje y desmontaje. Es profesor del Departamento de Historia de la Pontificia Universidad Javeriana y coordinador del Laboratorio de experimentación de la Facultad de Ciencias Sociales, SensoLab, de dicha universidad. Es miembro del grupo de investigación «MultiTÃO: prolifer-artes sub- vertendo ciências e educações» del Laboratório de Estudos Avançados em jornalismo Científico –Labjor– de la Unicamp, donde ha colaborado en la elaboración de material audiovisual y artístico para las producciones del grupo. Es investigador asociado del Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem «La'grima» del IFCH, Unicamp.

[2]A lo largo del texto emplearemos el término «historia» en minúscula para referirnos a la disciplina histórica, a su práctica

y sus procedimientos. El término «Historia», en mayúscula, alude por su parte a esa acumulación de memoria y hechos que construyen la noción de pasado del ser humano.

[3]https://youtu.be/owFYba_OCI4

[4]La frase, tomada de una expresión usada por el documentalista americano Richard Leacock, es a su vez un giro, una apropiación, que éste hizo de una referencia mucho más antigua: «El único indio bueno es el indio muerto», atribuida a Philip Henry Sheridan, un comandante del ejército norteamericano que en 1869 lideró una sangrienta expedición en contra de los indios kiowa; frase que con el tiempo se constituyó en «un estereotipo para anatematizar a todo enemigo imaginable».(Mieder, 2001: 50).

[5]«A filmografia dos últimos noventa e tantos anos, vista e revista à distância e desossada das paixões e interesses coevos, denuncia esse quadro tão sintomático quanto constrangedor. De como o índio romantizado ou demonizado pela Igreja e pelos historiadores, pela literatura e as artes plásticas, quando decodificado em celulóide, é vítima do mesmo viés discriminatório que cristaliza sua efígie desde o Descobrimento». (Back, n.d.). Nota: Todas las traducciones son

propias.

[6]«O cinema não parou mais de extrair de seu corpo e mitologia fotogramas ora de puro estranhamento, ora de indisfarçável preconceito, e muitas vezes um mix de idílio e usurpação etnocêntrica de uma cultura "perdida" pela civilização». (Back, n.d.).

[7]«A filmografia sobre índio é planetária e incomensurável [...] o nosso índio é de longe o “primitivo” mais desfrutável mundo afora exatamente por ser o único cuja sobrevivência e cultura simbolizam uma resistência pertinaz à agressão da sociedade branca –fautora de seu sumiço ou integração, faces perversas da mesma moeda». (Back, n. d.).

[8]Es, sin duda, la trilogía realizada por Esther Schub –conformada por los filmes *La caída de la dinastía Romanov*, *El gran camino* y *La Rusia de Nicolas ii y Tolstoi*–, realizada entre 1926 y 1928, la que marca, de manera destacada, el desarrollo de esta práctica cinematográfica. Para el montaje de sus películas, Schub utilizó archivos fílmicos producidos por otros: archivos privados de la familia del zar, imágenes inéditas halladas en archivos norteamericanos y franceses, etcétera. Ni una sola toma de sus películas fue rodada por ella. Todo el

material fue producido por otros. Con esos fragmentos, Schub realizó un fabuloso montaje donde las imágenes adquieren un sentido totalmente distinto al original: su propósito central fue documentar, mediante el cine, la fastuosa vida de la familia del zar y la opresión padecida por el pueblo ruso. Al respecto ver Wees, 1993.

[9]Algunos de los filmes paradigmáticos del *found footage*, caprichosamente seleccionados, pueden ser: *Rose Hobart* (1936), de Joseph Cornell, *A movie* (1958), de Bruce Connell, *Atomic Cafe* (1985), de los hermanos Rafferty, *Perfect Film* (1986), de Ken Jacobs. Una breve reseña sobre los principales exponentes y sus películas puede encontrarse en el texto «Cutting through History: Found Footage in Avant-Garde Filmmaking», de Rob Yeo (Yeo, 2004). Una caracterización y sistematización de la bibliografía emergente sobre el *found footage* está en *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental* de Antonio Weinrichter (Weinrichter, 2009).

[10]Esta categorización, sin embargo, ha sido discutida y debatida en tiempos recientes. Por un lado, pareciera que declarara la existencia de *corpus* claramente diferenciable (Baron, 2012), y

por otro, porque la «apropiación» no podría declararse tanto un tipo de cine como una operación que atraviesa a toda película de *found footage* (Viñas Alcoz, 2007). Otra cuestión es que estas categorías no dan cuenta del carácter anacrónico en sus herencias y flujos de los cuales el *found footage* toma sus influencias: «el fotomontaje, el radical concepto (anti)artístico de Marcel Duchamp del *ready-made*, y la estética dadaísta del *objet trouvé* [...] y, por otro lado, es coetáneo de movimientos como el *pop art* y, posteriormente, el *appropriation art*». (Weinrichter, 2009).

[11]Aquella distinción establecida por Jacques Le Goff entre *monumento*, en cuanto herencia del pasado, y *documento* como una elección y una delimitación creada por el historiador (Le Goff, 1991: 227–29) ya había sido puesta en cuestión por Foucault en cuanto a que el documento pierde su ingenuidad, en la medida en que se transforma en monumento (intocable, irrefutable), lo que impide considerarlo un vehículo natural de la verdad sobre el pasado (Foucault, 1997: 9-13). Esta tensión entre pasado-memoria y lo que sobrevive se evidencia de manera aún más crítica en el fenómeno de la imagen, en cuanto que su sentido y significado se encuentran articulados al tiempo anacrónico de la imagen y a su condición evidente de

discontinuidad. Al respecto ver: Didi-Huberman, 2008.

[12]Pueden señalarse algunos ejemplos de otras películas en ese mismo sentido: *Dal polo all'equatore* (1987) es un filme realizado por Yerbant Gianikian y Angela Ricci Lucchi, a partir de la intervención en otro hecho en 1925 por el italiano Luca Comerio. El trabajo de Vincent Monnikendam *Mother Dao, the Turtlelike* (1995) es una cinta realizada a partir de fragmentos de películas de entre 1912 y 1933 en el contexto de la ocupación holandesa de la actual Tailandia. Un trabajo similar es propuesto por el filme del antropólogo filipino Marlon Fuentes titulado *Bontoc Eulogy* (1995). Todos ellos, al igual que el realizado por Back, comparten esa misma intencionalidad de afectación intelectual y sensorial de materiales considerados «históricos», cuyos sentidos originales son resignificados.

[13]«Durante a pesquisa para o filme, me dei conta de que a música popular usou muito o tema do índio e acabou reproduzindo o mesmo olhar preconceituoso, idílico, racista e discriminatório que o cinema passa». (Couto, 1995).

[14]«Gosto de fazer o espectador ver dois filmes ao mesmo tempo: um filme de imagem e um filme de som, sem um acoplamento forçado entre as duas coisas». (Couto, 1995).

Notas:

[1]Doctora en ciencias políticas y sociales por la UNAM y profesora investigadora de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

[2]Bernal Díaz del Castillo cuenta lo siguiente en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*: «doña Marina, cómo desde su niñez fue gran señora y cacica de pueblos y vasallos; y es de esta manera: que su padre y madre eran señores y caciques de un pueblo que se dice Painala, y tenía otros pueblos sujetos a él, obra de ocho leguas de la villa de Guazacualco». (Díaz del Castillo, 2016: 135). También se consultó la serie documental *La Conquista* (2011), de Nicolás Echevarría, para comprender el papel de la Malintzin. Clío TV.

[3]El cacique era una élite en la estructura social precolombina, gobernantes de pueblos o regiones de Mesoamérica.

[4]Una referencia obligada para comprender la mexicanidad de mediados del siglo XX es *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, publicado por primera vez en 1950.

[5]«Como figura mítica, que en realidad se encuentra apenas en formación, figura que intenta superar la imagen nacionalista de Malinche, la traidora –la que desprecia a los suyos, por su inferioridad, y se humilla ante la superioridad del conquistador (según R. Salazar Mallen)–, la Malintzin hunde sus raíces en un conflicto común a todas las culturas: el que se da entre la tendencia xenofóbica a la endogamia y la tendencia xenofílica a la exogamia, es decir, en el terreno en el que toda comunidad, como todo ser singularizado, percibe la necesidad ambivalente del Otro, su carácter de contradictorio y complementario, de amenaza y de promesa… el mito de la Malintzin sería un mito actual porque apunta más allá de lo que Sartre llamaba "la historia de la escasez", una historia cuya superación es el punto de partida de la modernidad que se ha agotado durante el s. XX y cuyo restablecimiento artificial ha sido el fundamento de la forma capitalista de esa modernidad». (Echeverría, 2000: 29).

[6]La filmografía de Rubén Gámez es escasa, su obra más representativa es *La fórmula secreta*. Realizó varios cortometrajes, algunos no localizados. Su primer y único largometraje lo realizó en 1991 y lleva el nombre de *Tequila*. Ver filmografía en http://www.imdb.com/name/nm0350651/

[7]El cine mexicano como industria y creador de íconos nacionales como fueron Pedro Infante, Sarah García, Jorge Negrete, María Félix, Dolores del Río, Cantinflas, Tin Tan, los hermanos Armendáriz, entre los más conocidos, se construye durante las décadas de 1930 y 1940, un periodo cultural político y económico mexicano que inaugura la modernización, en el que el cine se proyecta como vehículo para la formación del imaginario nacionalista nacido de la Revolución Mexicana de 1910-1917. Ver García Gustavo y José de la Colina (1997). *Época de oro del cine mexicano*, Ciudad de México: Clío.

[8]En un artículo-manifiesto, escrito en 1998 y cuyo título es «Un invento sin pasado: los historiadores del cine mexicano», Gustavo García hace una defensa a la necesidad de renovar e impulsar los estudios críticos del cine mexicano. García Gustavo (1998) «Un invento sin pasado: los historiadores del cine mexicano». *Revista Comunicación y Política*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 8. Consultado en https://publicaciones.xoc.uam.mx/Recurso.php, el 13 de diciembre de 2016.

[9]En el año 2014 la editorial Alias publica, en su colección Antítesis, un libro titulado *La fórmula secreta* de Rubén Gámez,

un libro editado por Damián Ortega que contiene una serie de ensayos, publicaciones periodísticas y fotogramas de la película.

[10]En 1950 Octavio Paz, publica dos ensayos importantes: por un lado reflexiona sobre el concepto de ruptura en la obra plástica de Rufino Tamayo en la crítica «Tamayo la pintura mexicana», tal como menciona Rita Eder en la introducción general del libro de la exposición artística que llevó por nombre *Desafío a la estabilidad*, y que describe el origen del movimiento de ruptura de la generación de mitad del siglo pasada. Dice al respecto: «Bien se sabe que Octavio Paz es el autor de este concepto que aparece, quizá por primera vez, en un artículo escrito en 1950 dedicado a la obra pictórica de Rufino Tamayo. La Ruptura, según su autor, no suponía la negación de los valores plásticos de algunos integrantes del movimiento de pintura mural, sino más bien una actitud crítica ante el nacionalismo mexicano y el realismo social abanderado por algunos pintores. Ese texto sirvió para identificar un movimiento de cambio y rompimiento con tradiciones visuales ya estancadas e identificadas con la Escuela Nacional de Pintura». (Eder, 2014: 26). Además, Paz refresca la mirada histórica de la mexicanidad con el *El laberinto de la soledad*. El historiador ecuatoriano Bolívar Echeverría describió el ensayo

como «una investigación filosófica sobre «la peculiaridad ontológica de lo mexicano». (Echeverría, 2006: 175).

[11]En 1949, el escritor José Revueltas publica en *Revista Mexicana de Cultura* (suplemento de *El Nacional*) el manifiesto dirigido a denunciar los monopolios que imperan en la industria cinematográfica. Ver José Revueltas (2014). *El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Obra reunida/obra varia* II. Ciudad de México: Era/ Conaculta.

[12]Ver Asier Aranzubia (2011). «Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna». *Dimensión Antropológica*, vol. 52, mayo-agosto, pp. 101-121. Disponible en: http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=6893. Consultado 9 de diciembre de 2016.

[13]Ibíd.

[14]«Al concluir el plazo fijado para el concurso fueron entregadas a Técnicos y Manuales 12 películas en el siguiente orden: *El día comenzó ayer* de Ícaro Cisneros, *La tierna infancia* de Felipe Palomino, *Amelia* de Juan Guerrero, *El viento distante* de Salomón Laiter, Manuel Michel y Sergio Vejar, *En este pueblo no*

hay ladrones de Alberto Isaac, *Mis manos* de Julio Cahero, *Llanto por Juan Indio* de Rogelio González Garza, *El juicio de Arcadio* de Carlos Taboada, *Una próxima luna* de Carlos Nakatani, *La fórmula secreta* de Rubén Gámez, *Los trece farsantes* de Antonio Fernández y *Amor, amor, amor* de José Luis Ibáñez, Miguel Barbachano Ponce, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y Juan Ibáñez». (Ayala Blanco, en Ortega, 2014: 61).

[15]En una nota periodística recopilada en el libro editado por Damián Ortega en la colección Antítesis-Alias, Rubén Gámez específica que la película costó 185 000 pesos y se rodó en 35 días con el apoyo técnico de seis personas (Ortega, 2014: 89).

[16]Rubén Gámez aclara en la entrevista que le realizó Alejandro Pelayo, que su intención era mostrar un buitre: «El público dice que es un águila mexicana en el Zócalo; pero no es el águila, es un buitre, es una silueta de cartón que hice con un pescuezo muy largo para que no pareciera águila, porque mi intención no era que pareciera el águila mexicana, que pareciera un buitre volando sobre el Zócalo, y los críticos y el público piensan que es un águila mexicana». (Pelayo, en Ortega, 2014: 367).

[17]El título con el que se anunció el proyecto fue «Koka kola en

la sangre» (Ortega, 2014: 56).

[18]En 1984, Alejandro Pelayo entrevista a Rubén Gámez para la serie de televisión *Los que hicieron nuestro cine: el Concurso de Cine Experimental*, de la Unidad de Televisión Educativa y Cultural. En ella Gámez habla de obras que le parecían notables, como el cortometraje *El despojo*: «Sí, por ejemplo Corkidi y Reynoso hicieron un corto maravilloso junto con Juan Rulfo, llamado *El despojo*. Tú lo debes conocer, un corto muy notable, muy bien hecho y, según me cuenta Corkidi y Reynoso, Juan Rulfo tuvo que ver mucho en la filmación». (Pelayo, en Ortega, 2014: 364).

[19]Antonio Reynoso Artura nació en Toluca, Estado de México, estudió pintura con Manuel Rodríguez Lozano y fotografía con Manuel Álvarez Bravo. «Su obra fotográfica tiene una visión de México que a muchos les hace falta retratar. Entre vecindades, mujeres desnudas, la muerte y la belleza natural de nuestro país se asomaba un ojo que quería desmitificar y desfloklorizar a nuestro país. Y a pesar de esto, Antonio Reynoso ni siquiera se consideraba fotógrafo, sino cinematógrafo». (Hipólito Nacho, arca, http://arca.tv/antonio-reynoso-fotografo-olvidado-mexico/. Consultado el 20 de noviembre de 2016.

[20]No es motivo de este ensayo hacer una relación exhaustiva de los estudios realizados acerca de los elementos simbólicos de la iglesia de Tonanzintla que se encuentra en la comunidad de Santa María Tonanzintla, en el estado de Puebla, México. El análisis simbólico de las imágenes labradas en el templo puede cobrar múltiples dimensiones, desde la inscripción de los dioses de Huitzilopochtli, Quetzalcóatl, Tláloc, o el significado propio de Tonanzintla la madre de los dioses (Ver por ejemplo, Fontana Calvo, Celia (2015) Inmaculadas inspiradas en grabados en la catedral de Huesca y en la Iglesia poblana Tonantzintla en Argensola.
125) http://revistas.iea.es/index.php/ARG/article/view/2610/26
La referencia que aquí se realiza se trabaja en relación con el análisis del mediometraje y la apertura de los horizontes del significado de algunos símbolos con los que trabajó Rubén Gámez en su película.

[21]El argumento textual de Gordon Wasson es el siguiente: «In 1951 there was published a collection of papers in honor of Dr Caso and among them was a brief one contributed by Francisco de la Maza in which for the first time the Tlalocan of pre-colombian days was linked with the Christian church of Santa María Tonantzintla near Cholula, a nineteenth century church

that is almost in the shadow of the great Cholula pyramid and is within a long day's walk from the upland valleys where lay the Tlalocan of the pre-Columbian belief's. There lie, over the crest of the mountains, San Pedro Nexapa and Amecameca where the sacred mushrooms are still consume and consulted. Cholula is only a short distance away in every direction from the teonanacatl and ololiuhqui country. Each year in mid-Septiember when the sacred mushrooms abound the Indians still go on pilgrimage to Cholula and thereabouts. Tonantzintla is also near Puebla, about a third of the way fron Mexico City to Huautla. De la Maza perceved that the remarkable interior of the church of our «Little Mother's» is decorated, not precisly in baroque or Churrigueresque style, but in a folk style consonant with the astonishing display of Churrigueresque extravagances manifesting themselves at that momento in Puebla. Those extravagances –did they not give an opportunity to the parishioners of Tonantzintla to indulge in aberrations of their own that were wholly of pre-Conquest inspiration? Throughout the interior of the church of Tonanzintla De la Maza saw the Nahua xochime (flowers), piltontli (children), ixtli (faces), their wide-open eyes speaking for their amazement at finding themselves in Paradise, xayacatl (masks) covered with ihuitl

(plumas) feasting on xochicualli (fruits) (Gordon Wasson, 1980: 120).

[22]La cita original dice: «Most of the children are blonds, obviously not Indians. Those who ingest the mushrooms do not see what they see in everyday life. They see life immeasurably enhanced, transfigured. They enter into a supernal world that is normally on the subliminal fringes of their consciousness».

[23]Fernand Braudel en su libro *Las ambiciones de la historia*, dedica una reflexión a la temporalidad con la que se elabora la historia, y cómo se descompone según proyectos epistemológicos. La modernidad desde esta lectura comienza a formarse durante los siglos XIV y XV en Europa, como consecuencia de procesos tecnológicos, económicos, sociales y culturales que se desarrollaron en Europa occidental. Ver Fernand Braudel (1997). *Las ambiciones de la historia*, Barcelona: Crítica, p. 149.

[24]Gruzinsky cuenta que el rey Carlos V nombró en 1551 a Alonso de Montúfar como encargado de la Iglesia mexicana. Montúfar era un religioso conservador que provenía de la orden dominica y fue quien ideó el símbolo de la imagen de Guadalupe, una imagen que nació de la veneración que hacían

los indios en el cerro del Tepeyac, lugar donde los franciscanos habían construido un pequeño templo que dejaron en el olvido; era el espacio donde acudían los indios a rendir culto al viejo orden de la diosa Toci-Tonantzin (Tonantzin es la diosa madre, la madre de los dioses). Ver Gruzinsky, 1994: 102-106.

[25]Miguel León Portilla dice que: «El dios que en los días de la cultura madre aparece con máscara de tigre, alcanza su más completa evolución y se representa en las pinturas y esculturas de los teotihuacanos con atributos de quien llamarán Tláloc los nahuas posteriores». (León Portilla, 2006: 296).

[26]Expresión popular tomada por Horacio Gómez Bolaño para representar al burócrata mexicano.

[27]«Agachón» se refiere en Ciudad de México a una persona que acepta la sumisión.

Notas:

[1]Candidata a doctora en sociología de la Universidad Federal de Paraná en Brasil. Maestra en estudios culturales de la Universidad Javeriana con formación en comunicación social y periodismo. Autora del libro *Seguridad mediática: la propaganda militarista en la seguridad democrática* (2014) y directora del documental *Apuntando al Corazón* (2013). Es delegada para Colombia de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (RevLat, España). Integrante de los grupos de investigación: Centro de Estudos de Cultura e Imagem de América Latina (CECIAL, UFPR, Brasil), Laboratório Antropológico de Grafia e Imagem (La'grima, Unicamp, Brasil) y del grupo Estudios Visuales (Javeriana, Colombia). Sus investigaciones se centran en la discusión de la imagen y su potencial político desde una perspectiva multidisciplinar, apoyada en los estudios de comunicación, violencia, seguridad, memoria, cuerpo, afecto y geopolítica.

[2]Vale la pena recordar que la Guerra Fría fue el enfrentamiento político, económico e ideológico entre el bloque occidental, creado por Estados Unidos, que financió planes militares contra

el desarrollo del comunismo, y la Unión Soviética, que estimuló y financió movimientos revolucionarios socialistas contra la hegemonía dominante.

[3]W. J. T Mitchell, en su renombrado texto «¿Qué quieren realmente las imágenes?», nos impulsa a pensar sobre la idea de que las imágenes quieren ser preguntadas sobre lo que desean y que estos deseos pueden ser humanos o inhumanos, al ser consideradas como individualidades complejas que ocupan posiciones de sujeto e identidades múltiples (2015: 186-87).

[4]Los xinga son considerados la comunidad indígena más antigua de Guatemala, siendo pocos los sobrevivientes al sur del país. Los garífunas, son la mezcla de indígenas y afrodescendientes que viven en la costa pacífica.

[5]O también denominado «genocidio guatemalteco» que dejó 1 771 muertos en el gobierno del general Efraín Ríos Montt.

[6]Las FAR fueron conformadas por el Movimiento Revolucionario 13 de noviembre (MR-13, 1960), el Partido Guatemalteco de Trabajo (PGT, 1960) y el movimiento estudiantil 12 de abril.

[7]Fueron grupos paramilitares de extrema derecha que apoyaron

las acciones extrajudiciales del ejército, especialmente en acciones de persecución, secuestro, tortura y asesinato de líderes políticos, intelectuales, estudiantes y periodistas.

[8]Esta franja fue creada mediante el Decreto 60-70 bajo el gobierno del general Carlos Arana Osorio. Antes de esto, su interés estaba en la ganadería, explotación maderera y riquezas arqueológicas.

[9]Indígenas y movimientos revolucionarios habían pedido al gobierno español mediar en la situación violenta del país, sobre todo por las matanzas reiteradas en el Triángulo Ixil en El Quiché. El grupo de manifestantes retuvo a miembros extranjeros y nacionales que estaban organizando la celebración del Instituto de Cultura Hispánica, así como a los trabajadores de la embajada para presionar al gobierno. Sin embargo, el ejército guatemalteco irrumpió las instalaciones españolas y quemó a sus ocupantes. De ellos, el embajador Maximo Cajal sobrevivió, al igual que el abogado Mario Aguirre Godoy y el campesino Gregorio Yujá Xoná, quien fue secuestrado y asesinado horas después en el hospital donde estaba siendo auxiliado.

[10]La CNT nació de la unión de las federaciones sindicales: la

Federación Central de Trabajadores de Guatemala (Fecetrag), la Federación Nacional de los Obreros del Transporte (Fenot) y la Federación Campesina de Guatemala (FCH).

[11]Esta revolución fue el derrocamiento de la dictadura de la familia Somoza por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN, 1961) que sustituyó el gobierno por uno democrático de tintes de izquierda y que se mantuvo en el poder entre 1979 y 1990.

[12]El resultado de estas nuevas medidas fueron quince personas fusiladas y más de quince mil guerrilleros amnistiados. Ya las PAC eran paramilitares vestidos de civil que actuaban en las zonas de mayor predominio de la guerrilla; para 1985 estaba conformada por más de quinientos mil patrulleros.

[13]Fueron más de 50 000 indígenas que se escondieron de la guerra y del control del Estado, crearon sus propias leyes y formas de convivencia organizados como Comunidades de Población de Resistencia (CRP). En 1990, estos indígenas salen a la luz pública para iniciar su proceso de reintegración social. Otros sobrevivientes prefirieron abandonar el país y radicarse en el estado de Oaxaca (México), conformando asentamientos de refugiados en campamentos como los Maya Balam, San

Pedro II, Zaculeo y Nueva lomita.

[14]Estas aldeas fueron una forma de organización social durante el gobierno de Efraín Ríos Montt para evitar brotes revolucionarios en el norte de Guatemala. Eran poblaciones levantadas por los nuevos pobladores y el ejército con la promesa de un terreno para sembrar, una casa y las condiciones mínimas de sobrevivencia, para lo cual implantaron los programas «Fusiles y frijoles» que en una segunda versión fue denominada «Techo, tortilla y trabajo». Sobre ellas había control directo del ejército, quien además entrenaba a su población para defenderse contra la guerrilla mediante su militarización.

[15]Se destaca la estrategia de desaparecimiento los *Vuelos de la muerte* que eran viajes sobre el océano Pacífico para lanzar los muertos.

[16]La Escuela de las Américas fue una organización de Estados Unidos de América para impartir instrucción militar a las fuerzas armadas de los gobiernos de América Latina. Inició sus labores en Panamá en 1946 hasta el año 2000, cuando fue traslada a Columbus (Georgia). Algunos informes relatan que fueron más de 60 000 policías y militares capacitados en técnicas de

tortura, asesinato y represión.

[17]Sin embargo, su gobernanza duró poco a razón de un autogolpe de Estado causado por la fuerte presión social y política, al suspender ilegalmente cuarenta y seis artículos de la Constitución, disolver el Poder Legislativo y el Poder Judicial, la Procuraduría de Derechos Humanos y la Corte de Constitucionalidad.

[18]Estos acuerdos fueron sobre derechos humanos, reasentamiento de las poblaciones indígenas, establecimiento de la Comisión de Esclarecimiento Histórico y sobre la Identidad de los Pueblos Indígenas.

[19]La URNG estuvo conformada por el Ejercito Guerrillero de los Pobres, Organización Revolucionaria del Pueblo en Armas y las Fuerzas Armadas Rebeldes.

[20]Ríos Montt fue condenado en mayo de 2013 a cincuenta años de cárcel por la muerte de 1 771 indígenas ixiles, hecho catalogado como genocidio, y a treinta años más por crímenes de lesa humanidad. Sin embargo, una semana después, la Corte de Constitucionalidad anuló la sentencia por errores en el procedimiento. En 2015, reinició el proceso de juzgamiento

pero sin condena, al ser comprobado que Ríos Montt padece de una enfermedad mental. Este juzgamiento es relevante al ser el primero en condenar un presidente latinoamericano.

[21]La población debe ser entendida como un grupo de seres humanos atravesados, mandados y regidos por procesos y leyes biológicas como la natalidad, la mortalidad, un estado de salud y tecnologías mediante la cuales es posible desarrollarse o extinguirse (Foucault, 1999: 245). La población será el fin último del Estado y su administración quiere decir «gestionarla igualmente en profundidad, con delicadeza y en detalles». (Foucault, 1999: 195).

[22]Para Foucault la biopolítica es una nueva forma de poder occidental para regular el flujo de la población mediante técnicas de observación que son instrumentalizadas por el aparato administrativo, económico y político, una de sus expresiones más profundas es la estadística. Así, la vida y el cuerpo llegan a ser un objeto de poder a partir del siglo XVIII (Foucault, 1999: 246).

[23]Guy Debord usa el concepto de espectáculo para referirse a una extremización del concepto de la fetichización de la mercancía, aplicado a los medios masivos y a la cultura en su

totalidad, entendida como mediación. El espectáculo se refiere a la organización de la vida social en torno al consumo de imágenes, mercancías y espectáculo que resulta en una sociedad producida por las fuerzas de la economía capitalista, donde el hombre pierde toda individualidad, para pasar a ser una mera representación inalcanzable de sí mismo. Entonces no se trata de un conjunto de imágenes, sino de un conjunto de relaciones entre personas mediada por las imágenes (Debord, 2007: 38).

[24]Afirma Stuart Hall que la naturalización de códigos se da por la fuerza de la repetición que se instala en la cultura como dominantes: «la operación de códigos naturalizados revela no la transparencia y "naturalidad" del lenguaje sino la profundidad del hábito y la "casi-universalidad" de los códigos en uso [...] Esto tiene el efecto [ideológico] de ocultar las prácticas de codificación que están presentes». (Hall, 1980: 4).

[25]En 2015, el Producto Interior Bruto (PIB) de Perú creció 3,3% con referencia a 2014, y ocupó la economía número 50 en el ranking de los 196 países, de los que publican el PIB (Ver: http://www.bancomundial.org/es/country/peru/overview).
Mientras que el crecimiento del pib para Guatemala en 2015 fue

del 4.1% (Ver: http://www.bancomundial.org/es/country/guatemala/overview). Consultado: 14 de febrero de 2017.

[26]Según el Banco Mundial (bm), Perú bajó los indicadores de pobreza entre 2004 y 2014: la pobreza media (USD$4 por día) bajó del 43% al 20%, y la pobreza extrema (USD$2 por día) del 27% al 9%. Por su parte, Guatemala entre 2000 y 2006 logró bajar la pobreza del 59% al 56%, aunque en 2014 sus cifras aumentaron al 59,3%. En: http://www.bancomundial.org/es/country. Consultado: 14 de febrero de 2017.

[27]Fujimori fue condenado a 32 años de prisión tras comprobarse que durante su gestión hubo desviación de fondos del Estado a cuentas y negocios personales, al igual que por haber sido el autor intelectual de secuestros, asesinatos y las matanzas de Barrios Altos (1991) y La Cantuta (1992).

[28]Este documental inspiró otros trabajos que abordaron el tema y ampliaron la denuncia, tales como *El coyote* (Chema Rodríguez, 2008), *El tren de las moscas* (Nieves Prieto Tassier y Fernando López Castillo, 2010), *Los invencibles* (Gael García y Marc Silver, 2010), *La Bestia* (Pedro Ultreras,2010) *Las*

patronas (Ernesto contreras, 2014), *Llévate mis amores* (Arturo González Villaseñor, 2016), entre otros.

[29]El flujo de migrantes centroamericanos en tránsito irregular por México hacia Estados Unidos de América incrementó considerablemente en la década del noventa, y alcanzó en 2005 el máximo histórico de 433 000 migrantes. Entre 2006 y 2009 el número de migrantes cayó en un 70%, estabilizándose entre 2010 y 2011. En 2012 el flujo fue de 183 000 migrantes (ITAM, 2014: 12).

[30]Explica Rancière que la política es «la configuración de un espacio específico, la división de una esfera particular de experiencia, de objetos colocados como comunes y originarios de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar eses objetos y argumentar al respecto de ellos». (Rancière, 2010: 20).

[31]La masacre de las Dos Erres (La Libertad, Petén) fue perpetrada por el ejército guatemalteco durante el 6, 7 y 8 de diciembre de 1982 durante el gobierno de Ríos Montt. El ejército llegó disfrazado de guerrilla a la aldea en la madrugada del 6 de diciembre, registró las casas y separó en lugares diferentes hombres, mujeres y niños. Después de

interrogatorios que no relacionaban a los campesinos con las guerrillas; los habitantes fueron asesinados y lanzados a un pozo después de ser violadas mujeres y niñas. En total fueron asesinadas 200 personas. En 1994 la Asociación de Familiares Detenidos y Desaparecidos de Guatemala, con el trabajo de antropólogos argentinos, exhumó los cuerpos y se hallaron 162 personas. En este momento comenzó un proceso judicial contra el Estado guatemalteco mediado por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos.

[32]Para Antonio Gramsci la hegemonía es entendida desde el marxismo como la clase de lucha entre obreros y poder dominante, sin embargo, afirma que la lucha debe reconocer las diferencias culturales en la misma clase, a partir de la cual es posible configurar el bloque histórico. Luego, Chantal Mouffe y Ernesto Laclau radicalizan dicho concepto para proponer que la hegemonía también debe entenderse desde las articulaciones de los diferentes focos de identidad de la lucha social (1987).

Notas:

[1]As imagens integradas ao texto foram concebidas a partir da leitura do artigo e tem, mais do que uma função ilustrativa, uma proposta de diálogo estético e poético com as artes visuais. O que de certa maneira também é um dos objetivos da pesquisa, estabelecer pontes entre processos e premissas antropológicas (geralmente confinados ao universo acadêmico, da pesquisa aplicada e do nebuloso cinema etnográfico) e a produção cinematográfica contemporânea que é reconhecida como obra artística. Decerto que essa relação entre ciência e arte não é nova, especialmente em se tratando de Jean Rouch, considerado um dos precursores do cinema moderno, contudo, vale retomá-la e reafirmar sua atualidade e reinvenção na produção contemporânea.

[2]Mestre em Antropologia e Sociologia pela Pós-Graduação em Antropologia e Sociologia (PPGSA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A pesquisa é fruto do interesse em pesquisar a influência da antropologia fílmica de Jean Rouch no cinema contemporâneo brasileiro. Originalmente um trabalho final para disciplina Etnografia e Imagem ministrada pelos

antropólogos Eliska Altmann, professora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) e Marco Antonio Gonçalves, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) no programa de Pós-Graduação em Antropologia e Sociologia (PPGSA) da UFRJ. Para se tornar um artigo, o texto contou com revisão da antropóloga Ana Paula Alves Ribeiro, professora da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). As intervenções em imagens são do artista visual Pablo Pablo.

[3]Principais filmes de Orson Welles: *Cidadão Kane* (1941); *A dama de Xangai* (1947); *Othelo* (1952); *A marca da maldade* (1958); *O processo* (1962); *For Fake – Verdades ou Mentiras* (1974).

[4]Principais filmes de Roberto Rosselini: *Roma, cidade aberta* (1945); *Paisá* (1946); *Stromboli* (1950); *Romance na Itália* (1953); *India* (1959); *Era Noite em Roma* (1960)

[5]A imagem-tempo não implica ausência de movimento (ainda que suponha o seu enrarecimento), mas sim implica a inversão da subordinação; já não é o tempo que está subordinado ao movimento, mas o movimento que se subordina ao tempo (Deleuze, 2007: 97).

[6]«A vontade de verdade é a crença de que nada é mais necessário que verdadeiro, a crença de que o verdadeiro é superior ao falso. A oposição verdade/aparência criada pela metafísica tem como consequência uma vontade exacerbada de verdade, uma vontade de verdade a todo custo, que traduz uma impotência da vontade de potência. Quer dizer, a crítica nietzschiana da verdade é feita a partir da vontade de potência, que no caso do homem verídico seria uma vontade negativa de potência. O homem verídico é aquele que julga a vida a partir de um fundamento moral» (Machado, 2010: 284).

[7]De acordo com Gonçalves sobre a «individuação» em Jean Rouch, o indivíduo não seria simplesmente a manifestação da representação coletiva. «A individuação criativa dos personagens-pessoas em seus filmes, produz uma autonomia de significados que não está submetida diretamente à força imanente da sociedade» (Gonçalves, 2012: 87).

[8]Exame vestibular ou vestibular é o nome do processo de seleção de novos estudantes utilizado pelas universidades brasileiras públicas e privadas. Geralmente uma prova para aferir os conhecimentos obtidos no ensino fundamental e médio. O vestibular é o principal meio de acesso ao ensino

superior no Brasil.

[9]Adirley se refere à política de cotas raciais, ação afirmativa para inclusão de alunos negros, que só foi adotada pelas universidades posteriormente. A Lei federal que regulamenta as cotas é de agosto de 2012.

[10]Programa do Ministério da Educação, implementado no governo Lula da Silva (2003- 2010) e continuado no governo de Dilma Rousseff (2010-2016), que concedia bolsas de estudo integrais e parciais de 50% em instituições privadas de educação superior, em cursos de graduação e sequenciais de formação específica, a estudantes brasileiros sem diploma de nível superior.

[11]No quase-manifesto «Eu não vou falar sobre o documentário brasileiro» o cineasta Felipe Bragança aponta que «o documentário brasileiro, se é um fenômeno hoje, é antes de tudo um fenômeno de caráter econômico: retratando a alternativa de muitos jovens cineastas por projetos de baixo-orçamento e o interesse das TVs a cabo em mediar questões socioculturais contemporâneas através de aproximações audiovisuais menos rasteiras do que as do telejornalismo, mas sem competir com a grande dramaturgia televisiva. E ponto».

[12]Em tese dedicada ao estudo das potencialidades da etnoficção enquanto método de pesquisa etnográfica, Sjöberg (2009) alerta para o fato de que a origem do termo permanece ainda hoje um mistério, ainda que diferentes fontes apontem para a hipótese de que ele tenha sido forjado no âmbito da crítica cinematográfica(...) Dessa forma, a etnoficção tem funcionado como uma espécie de categoria intuitiva compartilhada entre os que se dedicam ao cinema de Jean Rouch para designar aqueles filmes do cineasta que se julga não caberem muito bem seja sob a rubrica do «filme etnográfico» seja sob a do «filme de ficção» (Coelho, 2015: 70).

[13]Rouch é nome central e indispensável para a toda a formação de tudo o que já nos acostumamos chamar de «cinema moderno». Seu cinéma-vérité (que buscava a «verdade do cinema e não a verdade no cinema» – conceito rouchiano que se popularizou com o gênio expansivo de Godard) foi o momento mais crucial para tudo o que hoje se pode pensar sobre os pactos de encenação no cinema e sua relação de «representação da vida» para com o espectador (Bragança, 2004).

[14]No final da década de sessenta, a capital federal do Brasil,

Brasília, tinha cerca de oitenta mil moradores em ocupações consideradas irregulares, também denominadas invasões ou favelas. Naquela época, as políticas públicas de habitação brasileiras trabalhavam com a lógica de erradicação de favelas e remoção de famílias para áreas distantes e desabitadas. A Campanha de Erradicação de Invasões (CEI) foi implementada em 1971 pelo governo e toda essa população de operários remanescentes da construção de Brasília e migrantes em busca de trabalho teve suas casas destruídas e foi expulsa da área de forma abrupta e recebeu em troca moradias precárias e sem infraestrutura adequada em lotes de antigas fazendas. Um desses loteamentos hoje é a Ceilândia. O documentário de Vladimir de Carvalho *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1991) registrou esse período.

[15]«Influenciado diretamente pela cinematografia de Orson Welles e Jean-Luc Godard, com a brasilidade de José Mojica Marins, utiliza com frequência os clichês dos filmes noir e das pornochanchadas. Apresentou sempre um cinema de ruptura, inclusive com os próprios modelos. Sganzerla fez da ironia sua marca registrada, fez do «antifilme» sua referência constante e da câmera na mão sua maior aliada. O sarcasmo, a subversão da narrativa clássica, a mistura de linguagens, as lentes

anárquicas e debochadas, a câmera imprevisível e a radicalidade estética são as principais características que fazem do cinema de Rogério Sganzerla inexplicável em poucas palavras». CANUTO, Roberta (org.). Rogério Sganzerla – Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007. Principais filmes: *O Bandido da Luz Vermelha* (1968); *A mulher de todos* (1969); *Sem essa, aranha* (1970); *Copacabana mon amour* (1970); *Abismu* (1977); *Nem tudo é verdade* (1986); *O signo do caos* (2003).

[16]TV Brasil é uma rede de televisão estatal pertencente à Empresa Brasil de Comunicação (EBC), com programação de abrangência nacional. A programação da emissora prioriza o caráter público e educativo.

[17]Um novo caminho para o cinema brasileiro foi literalmente aberto por Iracema, em 1974. Admirador de Jean Rouch e John Cassavetes, Bodanzky criou uma forma inédita de mestiçagem entre a invenção ficcional e o compromisso documental. Transformou diálogos em entrevistas, gente de verdade em personagens, cenários reais em sets de filmagem não-invasiva, e colocou as convenções do road movie a serviço da denúncia social. A novidade, exibida clandestinamente em tempos de

censura, exerceu forte influência em muitos cineastas que viam exauridas as formas de representação eleitas pelo Cinema Novo para dar conta da realidade brasileira. Passou-se a falar no gênero “semidocumentário”, denotando uma interação de linguagens que nunca mais deixaria de inspirar parcela significativa e avançada do nosso melhor cinema (Mattos, C. Alberto, 2006).

[18]Assina COLETIVO CEICINE (Coletivo de Cinema de Ceilândia) – Adirley Queirós, Breitner Tavares, Dilmar Durães, Edimilson Braga, Jean Michel, Natália, Thiago Brandimarte Mendonça, Wellington Abreu, Zé Bigode (com contribuição do COLETIVO ZAGAIA).

[19]Em Os Condenados da Terra, ao abordar a colonização africana, Fanon focaliza as estratégias e meios pelos quais o colonizador age e revela para o colonizado a teia na qual sua própria subordinação é tecida. «Todo povo colonizado, isto é, todo povo no seio do qual nasce um complexo de inferioridade, de colocar no túmulo a originalidade cultural local - se situa frente-a-frente à linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana. O colonizado se fará tanto mais evadido de sua terra quanto mais ele terá feito seus os valores culturais

da metrópole. Ele será tanto mais branco quanto mais tiver rejeitado sua negrura» (Fanon, 1963).

[20]Hoje há diversos links disponíveis na grande rede de outras entrevistas em que se pode conferir sua prosa sincera e incômoda [http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/] [https://medium.com/revista-beira/na-manh%C3%A3-do-dia-16-de-setembro-de-2015-tive-um-encontro-via-skype-com-adirley-queir%C3%B3s-para-d2541b63eb28#.wigkq7301] [https://favelapotente.wordpress.com/2014/11/21/adirley-queiroz-o-nao-representante-que-representou-ceilandia-no-cinema/].

[21]Em setembro de 2014, *Branco sai, preto fica* não só estava finalizado, como foi premiado como melhor filme do Festival de Brasília e em mais outras 10 categorias, *numa edição histórica* [http://cinefestivais.com.br/branco-sai-preto-fica-vence-festival-de-brasilia/] em que os diretores concorrentes -desconfortáveis com a concentração de recursos- apresentaram uma carta na qual informam a decisão de dividir o prêmio de melhor filme entre os seis longas em competição.

[22]«Acho que tem a ver, novamente, com construção de

memória. Na minha cabeça, a memória tradicional tende a ser reacionária». Adirley Queirós em https://foradequadro.com/2015/03/19/entrevista-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica/

Notas:

[1]Paulina Sánchez Barajas es fotógrafa y documentalista de Mexicali. Estudió su maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura en ITESO. En la actualidad estudia el doctorado en la Universidad Autónoma de Baja California en el Instituto de Investigaciones Culturales-Museo.

[2]Doctora en literatura hispanoamericana, posdoctorante en el Colegio de la Frontera Norte y profesora en ITESO.

[3]Concepto de Judith Butler que será desarrollado más adelante.

[4]En entrevista con la directora comentaba que esta frase la tomó del prólogo a una edición de la *Divina comedia* que tiene en casa. No recuerda el nombre del autor, pero la metáfora del «Purgatorio» le resulta potente para dar cuenta de lo que pasa con las vidas en vilo de los migrantes en la ciudad de Mexicali.

[5]Utilizaremos aquí el concepto «abandono» que Giorgio Agamben precisa para identificar las vidas nudas que están «a merced» del poder soberano y la ley, quedando así excluidas de las posibilidades de una vida digna, pero no por ello dejan de

estar incluidas en la construcción misma del poder.

6 Sin embargo, es interesante traer a cuenta que esta ola masiva de deportación no ha sido la más numerosa, según Liliana Meza. Durante la presidencia de Eisenhower en 1954 se deportaron más de trece millones de mexicanos en lo que se denominó operación «Espalda mojada». Entre 1989 y 1993 la administración de George H. W. Bush deportó a cerca de 4.1 millones de personas. William Clinton (1993-2001) en su periodo presidencial alcanzó un récord de deportación con un número de 12,3 millones de deportados. Finalmente, George W. Bush (2001-2009) deportó 10,3 millones de extranjeros. (Meza González, 2014).

7 En este sentido es importante anotar que «La industria de la migración» (sin documentos) tiene que ver con procesos de reclutamiento, contrabando, secuestro, extorsión, trata de personas y, en casos horríficos, el asesinato. Esta industria migratoria se organiza a partir de una serie de actores (polleros, coyotes, enganchadores, etcétera) que participan en los modos en que se practica la migración. En el caso de la industria de la migración sin documentos, los migrantes están expuestos a grandes peligros. El caso de la masacre de los 72

migrantes centroamericanos encontrados en San Fernando Tamaulipas en agosto de 2010 marca un hito en la migración, pues da cuenta de la violencia que envuelve la migración clandestina y los vínculos entre crimen organizado y agentes del Estado.

[8]Esta criminalidad se divide principalmente en tres rubros: violación a las leyes migratorias, violación al reglamento de tránsito y tráfico de drogas.

[9]El concepto de «liminalidad» fue desarrollado por Victor Turner en 1969 en *Liminalidad y communitas* para explicar un estado de transición en contextos de rito de paso, en el cual los sujetos, por un momento, están fuera de la estructura para luego volver a integrarse en ella con nuevos atributos que servirán a la sociedad. En este sentido, se entiende que «liminalidad» es parte de los rituales de iniciación e implica una condición procesual. Veremos que la liminalidad de muchos de los personajes de *Hotel de paso* plantea otra configuración de lo social, pues ese espacio de lo «intermedio», lo «indeterminado», el «afuera» no tiene una clara temporalidad y puede, incluso, conformar parte de la misma estructura de ordenamiento de lo marginal desde el punto de vista de

migración como industria y multiplicación laboral.

[10]De acuerdo con la cifra final que da el documental *Hotel de paso*, para 2015 la organización ya había dado refugio a más de 200 000 personas migrantes o deportadas.

[11]*La Patrona* (México, 2007) de Sacbé, *El tren de las moscas* (España, 2010) de Nieves Prieto Tassier y Fernando López Castillo, *El albergue* (México, 2012) de Alejandra Islas, *Llévate mis amores* (México, 2014) de Arturo González Villaseñor, *Hotel de paso* (México, 2015) de Paulina Sánchez y *La cocina de las patronas* (México, 2016) de Javier García.

[12]Si bien no todas las organizaciones tienen este componente (por ejemplo, el grupo de mujeres Las Patronas sería una notable excepción al ser un colectivo familiar configurado por mujeres), sí resulta reconocible el componente mayormente masculino en el liderazgo y la estructura piramidal.

[13]Alejandro Solalinde es director del albergue Hermanos en el Camino, en Ixtepec, Oaxaca. En 2012 recibió el Premio Nacional de Derechos Humanos que entrega la Comisión Nacional de Derechos Humanos y Presidencia de la República.

[14]Con esto no pretendemos homologar las tácticas de lucha de

todos los representantes de albergues y comedores, ni pretendemos tampoco que esta noción abrace a todos ellos. Más bien, de manera crítica, queremos colocar sobre la mesa la discusión sobre el poder de representación y la figura de liderazgo.

[15]El proyecto puede ser consultado en esta página: http://bordercinema.com.mx

[16]En esta misma línea se ubican los proyectos de Itzel Martínez del Cañizo, directora del documental *El hogar al revés*, que también fue un taller de verano sobre cine con chicos de la secundaria. Martínez ha sido productora de festivales de documental en la ciudad de Tijuana (Interzona y BordDocs), y también coordinadora de proyectos como «Cuarto Propio» y «Estudio», que son espacios de creación y gestión de talleres con jóvenes y migrantes en los que la fotografía y el video son medios para generar relatos de autorrepresentación.

[17]Tomo este concepto que el periodista John Gibler desplegó en su seminario del 24 de agosto de 2016 en la Universidad de Guadalajara: «Economías del terror y anti-epistemologías del no-saber». En el marco de la Cátedra Jorge Alonso 2016: «El pensamiento crítico en tiempos de guerra capitalista»

(conferencia aún no publicada).

[18]«División» o «reparto» según la traducción de «Le Partage du Sensible», asumiendo que tanto reparto como división son dos ejercicios que no son de acceso equitativos sino en constante tensión, y más aun si se tienen en cuenta las diferencias semánticas entre división y reparto, donde las de la primera nos acerca a los debates de las fronteras y las zonas de «ab-andono».

[19]La categoría del testimonio ha sido trabajada desde el campo identificado como «estudios del subalterno» y la interrogante sobre el lugar del otro. John Beverly (1987) sitúa esquemáticamente su pertinencia política, al identificar las siguientes características: es un relato de sesgo autobiográfico donde se asume una identificación «sin filtro» entre la persona que enuncia, el punto de enunciación y el protagonista de la narrativa que se cuenta. El testimonio parte de la interrogación social, cultural y política por una versión de la realidad que no está enmarcada dentro de los límites de la legitimidad y reconocimiento político, sino desde una posición «subalterna» que plantea cuestionamientos éticos. Beverley sostiene que el testimonio ocurre en los intersticios entre las culturas del

opresor y el oprimido. Y más aún, problematiza el lugar de quien interroga. Recientemente Manuel Reyes Mate (2012) y Gabriel Gatti (2015) han problematizado el lugar del testimonio desde la pertinencia jurídica de la noción de víctima y los riesgos de asumir la pureza del otro y no así si posibilidad política en tanto visibilización de la anomia. En el presente artículo nos apoyamos justamente en estas posibilidades políticas y éticas del testimonio, y en el sesgo autobiográfico-subjetivo que permite.

[20]La pertinencia de pensar alojamiento y desalojo como algo estrechamente relacionado tiene que ver con pensar en dispositivo del hotel como un espacio de acogida y, a la vez, como un espacio que los despoja de una vida digna. En este sentido hacemos eco de lo que Nicholas De Genova (2013) identifica como «obscene of inclusion» para referirse a procesos sociales en los que la inclusión se configura a partir de dispositivos de exclusión.

[21]Los autores distinguen entre «frontera» y «borde»; con el primero se refieren a los límites últimos de los Estados-nación, la zona que se defiende del enemigo; mientras que borde señala justamente la metodología que ordena los modos de vida

en función de un mercado laboral pauperizado, que impone los cursos de la movilidad humana por todo el planeta.

[22]Es relevante traer a colación brevemente la historia del caudillismo en América Latina desde el siglo XIX en los procesos de la fundación de los Estados-nación. El caudillismo impone un proceso de monumentalización histórica que, a medida que engrandece a un sujeto heroico, reduce los procesos socioculturales a un catálogo de biografías individuales. De esta manera se difumina la heterogeneidad colectiva bajo la sombra de narrativas personales y, a veces, de carácter crístico. En el caso mexicano, Enrique Karuze identificaba en su texto *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*, la contraparte de los caudillos revolucionarios (Madero, Zapata, Villa, Carranza, Obregón), creando el canon de los caudillos intelectuales que le habían dado una densidad «cultural» al proceso revolucionario desde la esfera de los «bien pensantes», al generar programas culturales, narrativas históricas.

[23]El desarrollo de esta figura, desde una perspectiva sociocultural, se puede consultar en un trabajo colectivo de escritura e investigación que realizamos junto con el Hemispheric Institute for Performance and Politics en el marco

del seminario Art, Migration and Human Rights. Disponible en: http://chiapas2015.tome.press/chapter/actors-networks-and-counter-machines/#Anchor7

Notas:

[1]Pasante del programa de maestría en historia, Universidad Nacional Autónoma de México.

[2]Doctora en antropología, investigadora y docente adscrita al Laboratorio Audiovisual de Investigación Social, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

[3]El Colectivo Ondas de Resistencia está formado por Susana González, Jocelyn Leal, Elisa Espinosa, Verónica García y Lilia García, quienes fueron apoyadas por el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS-Instituto Mora), para producir el documental *Trinchera sonora* (2016). Desde el LAIS impulsamos este tipo de reflexiones y estudios acerca del documental, el reciente sitio *metaDOC Documentales e Investigación* es una muestra de ello. Sin embargo, todavía falta mucho en este ámbito que atañe a archivo, las ciencias sociales y las ciencias de la computación, en el esfuerzo por documentar a fondo este tipo de producciones y promover su acceso para fines de investigación y docencia. Puede verse en http://lais.mora.edu.mx/metadoc.

[4]La mayoría de los documentales que se encuentran en línea y pueden verse por el canal de Youtube de Noé Valladares: [https://www.youtube.com/channel/UCAqNMyu4w0iFVo5HoM3FI y de la página web del Museo de la Palabra y la Imagen [http://museo.com.sv/documentales-historicos/].

[5]Para ampliar véase Philipe Dubois, *El acto fotográfico*, John Mraz, «¿Qué tiene de documental la fotografía?» y Jonathan Crary, *Las técnicas del observador*.

[6]El estudio de los documentales producidos por las Fuerzas Populares de Liberación (FPL) exige, además de conocer a grandes rasgos la trayectoria de la organización, considerar que se desarrolló en un contexto de guerra complejo, vinculado con una serie de procesos compartidos con las otras organizaciones que conformaron el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN). Por tal motivo, el siguiente apartado hará referencia al conflicto armado en términos generales

[7]Ubicado en el litoral del Pacífico centroamericano, colinda con Honduras, Nicaragua y Guatemala. Conocido como el Pulgarcito de América por tratarse del más pequeño (no insular) del continente –con un tamaño comparable al Estado de México, de 21 041 Km^2.

[8]El movimiento guerrillero salvadoreño cumple los tres elementos del uso ordinario del término «Revolución» señalados por Villoro (1982: 278): se trató de un movimiento colectivo amplio, cuyo objetivo fue la disrupción del orden social y jurídico. Caracterizar al movimiento salvadoreño como revolucionario o no escapa del propósito de estas páginas, sin embargo hemos retomado el término en relación con lo propuesto por Villoro y para enfatizar la autodefinición de dichos grupos, expresa en sus declaraciones desde 1973.

[9]El Partido Revolucionario de Trabajadores Centroamericanos (PRTC) fundó el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y su movimiento de masas fue el Movimiento de Liberación Popular (MLN). Las FPL contaron con las Fuerzas Armadas Populares de Liberación (FAPL) y el Bloque Popular Revolucionario (BPR). El Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) que ya era en ejército, en cambio constituyó un partido político, el Partido Revolucionario Salvadoreño (PRS) y su movimiento de masas se denominó Ligas Populares 28 de Febrero (LP-28). La Resistencia Nacional (RN) fundó las Fuerzas Armadas de la Resistencia Nacional (FARN) y su organización de masas fue el Frente Amplio Popular Unificado (FAPU). Finalmente, el PCS fundó las Fuerzas

Armadas de Liberación (FAL) y su frente de masas fue la Unión Democrática Nacional (UDN).

[10]Según Antonio Gramsci (Portanteiro, 1981: 19-23, 42-59 y 147-171), la sociedad civil se constituye por grupos dominantes y subalternos. Los primeros tienen una estrecha relación con el Estado, por medio del cual controlan al resto de la sociedad. Los segundos, a partir de la irrupción de las masas en la escena política y su posible participación en un escenario democrático, son regulados por el Estado mediante partidos políticos y sindicatos. En el Estado moderno, además de la coerción física utilizada tradicionalmente por el sector dominante, se establece una hegemonía política, económica y cultural. La hegemonía permite la aceptación de ese orden social como natural y el consenso necesario para neutralizar la capacidad revolucionaria de las clases subalternas, lo que hace posible la reproducción de los intereses políticos y económicos de la clase dominante. En términos generales, la hegemonía nunca es total, por el contrario, la mayor parte del tiempo se desarrolla en un equilibrio inestable, en gran medida es una hegemonía en crisis. En correspondencia el grupo dominante no es capaz de eliminar la lucha de clases, ni evitar el surgimiento de movimientos contrahegemónicos.

[11]Ante el creciente descontento social, el gobierno salvadoreño publicó en marzo de 1980 el Decreto 155 o Ley de Estado de sitio, que limitaba los derechos civiles; esta medida se acrecentó dos meses después con la emisión del Decreto 264 y el Decreto 265, que modificaban el Código Penal y Procesal Penal, que ampliaba el delito de terrorismo a toda acción de presión contra el régimen, incluyendo las acciones pacíficas. Sin embargo, la efervescencia social no cesó, el gobierno siguió con su política represiva y el 21 de agosto de ese año publicó el Decreto 43 o Estado de Emergencia, y a partir de la Ofensiva Final de enero de 1981 prohibió que los medios legales transmitieran información del conflicto, a excepción de los partes oficiales.

[12]Sobre los medios de comunicación de los grupos guerrilleros salvadoreños véase Eudal Cortina Orero, *Comunicación insurgente y proceso revolucionario en El Salvador 1970-1992*.

[13]Para ampliar véase Marc Ferro, *Cine e historia* y Georges Didi-Huberman (*et al*.), *Cuando las imágenes tocan lo real*.

[14]Una de las medidas de seguridad de los grupos clandestinos para evitar la captura de sus miembros es el uso de seudónimos

y la compartimentación de información. Es decir, que cada miembro podía conocer sólo la información que de manera directa le involucraba, y se excluía en lo posible el nombre civil de sus compañeros. Por tal motivo, para este artículo no fue posible recuperar todos los nombres civiles o bien seudónimos de los actores involucrados, aunque cabe aclarar que no todos los miembros tuvieron seudónimo. Bajo esa circunstancia, en lo subsiguiente, cuando se conozca el nombre civil y el seudónimo, el primero aparecerá con nombre y apellido, seguido del seudónimo entre paréntesis y en cursivas. Mientras que en los casos donde sólo se conoce el seudónimo, se utilizó en cursivas y sin paréntesis.

[15]Como se había mencionado antes en una nota al pie, en este caso se utilizan solamente cursivas porque se desconoce el nombre civil del referido.

[16]Gran premio Coral, Premio Saúl Yelín, otorgado por el Comité de Cineastas de América Latina, premio otorgado por el tabloide cultural el *Caimán Barbudo*. De igual manera participó en el Festival Internacional de Moscú, donde ganó el primer premio Medalla de Oro, otorgado al mejor documental, y el Premio de la Asociación Internacional de Críticos en el Festival de Lille,

Francia.

[17]Entre los videos para televisión se citan: *La guerra y la situación pre-electoral* (1983), *La formación del hombre nuevo en el contexto de la guerra* (1983), *La participación de la Iglesia* (1983) y *Elecciones en El Salvador* (1983).

[18]Se refiere a Elizabeth Guzmán, integrante del ICSR.

[19]El estudio de los movimientos de solidaridad con El Salvador es un tema aún pendiente. Para este estudio no fue posible contar con el testimonio de actores sociales cuya labor fuera el enlace con esos movimientos, o bien con documentación específica. Por ello está pendiente precisar la identidad de las instituciones. Sin embargo, hemos considerado veraz el testimonio, dado su coincidencia con otros.

[20]El 25 de octubre de 1983, Estados Unidos invadió la pequeña isla de Granada, situada en el Caribe. Junto con Nicaragua y Cuba, para Estados Unidos, esos países formaban el Triángulo del Mal, debido a que sus gobiernos se declararon abiertamente socialistas. En Granada, en 1979, el Movimiento New Jewel había realizado un golpe de Estado cuyo resultado fue el establecimiento de un gobierno socialista liderado por Maurice

Bishop. En octubre de 1983 Bernard Coard, también perteneciente al Movimiento New Jewel, realizó un contragolpe de Estado y asesinó a Bishop. Estados Unidos aprovechó la desestabilización y las disputas internas, y con la consigna de proteger las vidas de los ciudadanos estadounidenses adscritos a la Universidad de St. George’s, realizó un operativo denominado Furia Urgente, que durante 51 días bombardeó la isla y persiguió a los integrantes del movimiento. Después organizó elecciones ensayo, lo que más tarde se denominó como intervención democrática.

[21]Para mayor referencia véase Jodelet, 1984 y 2008.

[22]El Buzón de Santa Rosa fue un lugar donde se concentraban armas y documentos, pertenecientes a las FPL. Estaba ubicado en la colonia Santa Rosa, un barrio popular de Managua. La madrugada del 24 de mayo de 1993, un auto con explosivos detonó en el taller mecánico que funcionaba como fachada legal del inmueble, y provocó que parte del arsenal también explotara.

[23]Los efectos de la crisis de 1929 sobre El Salvador y su economía basada en el café originaron una serie de reformas que arreciaron el despojo de tierra a los indígenas y su

explotación laboral, en respuesta se gestó un movimiento de resistencia que se unió al recién creado PCS. En 1932 el gobierno del general Maximiliano Hernández Martínez descubrió una insurrección fraguada por el movimiento indígena y el PCS (tras un fraude electoral), y la aniquiló. Se calcula que cerca de 30 000 indígenas fueron asesinados en los meses siguientes. A partir de entonces la gran mayoría de comunidades indígenas abandonó su lengua y otros elementos étnicos.

[24]Para mayor referencia véase Jodelet, 1984 y 2008.

Notas:

[1]La maestra Afra Citlalli Mejía Lara es doctoranda del programa de Ciencias antropológicas de la Universidad Autónoma de México, campus Iztapalapa; cuenta con maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) y máster en Documental de Creación por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Es profesora del Departamento de Estudios Socioculturales del ITESO y de la licenciatura de historia del arte de la Universidad de Guadalajara; es realizadora de documental y miembro de los Documentalistas Mexicanos en Red (DocRed), así como de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (RevLat).

[2]Sitio web de DocuPerú: http://docuperu.tumblr.com/ (Consultado el 10 de octubre de 2016). Facebook de DocuPuerú: https://www.facebook.com/docuperu/ (Consultado el 10 de octubre de 2016). Canal de Youtube de DocuPerú: https://www.youtube.com/user/docuperutv/featured (Consultado el 10 de octubre de 2016).

[3]José Balado, entrevista realizada por Afra Citlalli Mejía Lara e Itzmalin Benítez, el 3 de octubre de 2016 en Guadalajara, Jalisco, México. La entrevista íntegra a José Balado puede consultarse en el siguiente link: https://vimeo.com/212518099

[4]La llamada Teología de la Liberación es una corriente cristiana surgida en latinoamericana en los años sesenta cuya característica más conocida es la opción preferencial por los más pobres. Sus orígenes se pueden rastrear hasta el Concilio Vaticano II, que se lleva a cabo de 1962 a 1965, en la Conferencia de Medellín de 1968 y en el Consejo Episcopal Latinoamericano desarrollado en Puebla en 1979. En el caso de Brasil, fueron las Comunidades Eclesiales de Base, que solían tener un importante trabajo con grupos populares, sobre todo en las favelas, las que impulsaron y asumieron la Teología de la Liberación como una forma de vincular la fe cristiana con las luchas por la justicia social. Esta tradición fue asumida por grupos cristianos de muchos países de Latinoamérica y está presente en las luchas y movimientos sociales de todo el continente.

[5]El tutor mismo de Balado era presidente de Asociación Brasileha de Video Popular, fundada en 1984, con el objetivo de

«democratizar los medios de comunicación y fortalecer el video en el contexto de los movimientos sociales», y en la que confluían organizaciones independientes de todo el país. El texto «La Asociación Brasileña de Video Popular (ABVP) y la democratización de los medios de comunicación», se puede consultar en línea en: http://www.cameco.org/mediaforum_pdf/ib0395B.pdf (Consultado el 15 de octubre de 2016).

[6]La película completa se puede ver en: https://vimeo.com/58480679 (Consultada en 18 de octubre de 2016).

[7]Aquí el sitio de la productora Guarango Cine que conecta: http://www.guarango.org/ (Consultada en 18 de octubre de 2016).

[8]José Balado, entrevista.

[9]José Balado, entrevista.

[10]José Balado, entrevista.

[11]Algunos documentales de la *Caravana Documental* se pueden ver en el siguiente link:

https://www.youtube.com/user/docuperutv/playlists (Consultado el 20 de octubre de 2016).

[12]Algunos de los documentales de Medios que Conmueven se pueden ver en el siguiente link: https://www.youtube.com/playlist?list=PL8AB9B2ACC4FBF522 (Consultado el 20 de octubre de 2016).

[13]José Balado, entrevista.

[14]José Balado, entrevista.

[15]Algunos de los documentales de Mochila Documental se pueden ver en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=OJawY6zPT0k&list=PL6CLt0kAgZk1VLvqPAvzPsnVgSD7eu4gB (Consultado el 20 de octubre de 2016).

[16]Ejemplo de esta dificultad son las artes escénicas, como la danza y el teatro, obligadas a la representación en vivo de los cuerpos, lo cual complica su distribución masiva y, por tanto, su inserción en las llamadas «industrias creativas». Un caso paradigmático de inserción a esta nueva ola, es el caso del Metropolitan Opera de Nueva York (http://www.metopera.org/), que, además de sus presentaciones en vivo, trasmite sus

presentaciones en video HD, y pueden ser adquiridas para ser retrasmitidas en teatros de todo el mundo.

[17]En el caso de México, si un realizador tiene un guion concluido, el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) les sugiere a los realizadores: «Si tu guion está terminado y lo que quieres es hacer tu película, es importante que sepas que el Imcine y los fideicomisos encargados de apoyar la producción de largometrajes no producen directamente, sino que participan en calidad de coproductores y establecen los contratos correspondientes con personas físicas o casas productoras. Por lo tanto, te recomendamos acercarte a las casas productoras y mostrar tu guion». http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/sobre-los-apoyos-y-como-solicitarlos (Consultado el 6 de septiembre de 2016).

[18]En el caso de México, las bases para acceder a fondos de producción y posproducción de largometrajes documentales del Imcine exigen que en sus estatutos el objeto social de la productora incluya la producción cinematográfica o producción de largometrajes, de lo contrario no podrán participar, así mismo explica que: «Las Sociedades Civiles (S.C.) que contemplen actividades sin fines lucrativos, tampoco, podrán

participar»:
http://www.imcine.gob.mx/foprocine/largometraje/bases/Bases (Consultado el 6 de septiembre de 2016).

[19]En las bases del concurso para largometraje documental de la Dirección del Audiovisual la Fonografía y los Nuevos Medios (Dafo) de Perú se exige que las casas productoras que entran a concurso deben contar con inscripción vigente en el «Registro Cinematográfico Nacional», en el cual se deben inscribir todas las empresas cinematográficas del país, y exige la copia certificada de la partida registral como persona jurídica que emite la Superintendencia Nacional de Registros Públicos: http://dafo.cultura.pe/wp-content/uploads/2016/04/Bases-2016-Documental.pdf (Consultado el 6 de septiembre de 2016).

[20]Evidentemente hay excepciones. Aunque por lo regular las películas que logran saltarse el proceso de desarrollo y consiguen buena distribución, son documentales que abordan temáticas candentes; o son películas cuya propuesta cinematográfica se inserta en una estética buscada por los festivales o distribuidores; o son piezas cuyo realizador o productor cuenta con cierto prestigio.

[21]La Dirección del Audiovisual, Fonografía y Nuevos Medios

(Dafo) de Perú ofreció en 2016, por medio del concurso de largometraje documental, 230 000 soles (70 000 UDS) para largometrajes documentales y 175 000 soles (55 000 UDS) para largometrajes en construcción. En el caso de México, Imcine reporta que en 2014 el promedio del costo de un documental era de tres millones de pesos (220mil UDS).

[22]Algunas instancias han implementado incluso una categoría exclusiva de fondos para «desarrollo» de proyectos. Por ejemplo, el programa Media, de la Unión Europea, ofreció en 2016 hasta 25 000 euros, para la etapa de desarrollo de «Documentales creativos». Aquí el link de la convocatoria: http://www.oficinamediaespana.eu/docs/convocatorias/proyectoindividuales/2017/short_call_notice_en_call_dev_sp_eacea-20-2016v3_ANUNCIO.pdf (Consultado el 15 de octubre de 2016).

[23]Como ejemplo de esa centralización vemos cómo en el concurso para largometraje documental de 2016 de la Dafo, los cuatro financiamientos que se ofrecieron –dos de ellos en construcción–, fueron para casas productoras de Lima, y sólo en el concurso «regional» se ofreció financiamiento para un proyecto documental de Arequipa. Aquí el link al acta del jurado: http://dafo.cultura.pe/wp-

content/uploads/2016/08/Acta-final-Documental-2016.pdf

[24]José Balado, entrevista.

[25]Nélida apareció en un documental de DocuPerú titulado *Yacumama* que se puede ver en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=F6faKdWKtfY. En 2015 Nélida protagonizó el largometraje documental *Hija de la laguna*, de la productora Guarango Cine que conecta. Con ello se evidencia que el trabajo de DocuPerú también abre la puerta para que otro tipo de formatos más masivos se interesen en la situación de las comunidades.

[26]Aquí el link a la Agencia de Cooperación Belga: https://www.btcctb.org/ (Consultada el 20 de enero de 2017).

[27]La Dafo de Perú está regulada por la Ley de la Cinematografía peruana cuyo objeto es: «Fomentar la creación y producción de obras cinematográficas peruanas, prestando una especial atención a los nuevos realizadores y con el propósito fundamental de posibilitar el perfeccionamiento artístico y técnico de la cinematografía nacional». Interesante resulta que, a diferencia de otros países con más tradición cinematográfica, como podría ser México, no menciona como parte de sus

objetivos el fomento de la «industria». En comparación la Ley Federal de Cinematografía mexicana describe su objeto como: «Promover la producción, distribución, comercialización y exhibición de películas, así como su rescate y preservación, procurando siempre el estudio y atención de los asuntos relativos a la integración, fomento y desarrollo de la *industria* cinematográfica nacional», (el subrayado es mío). Y después explica que *industria cinematográfica* se entiende como un: «vehículo de expresión artística y educativa, y constituye una actividad cultural primordial, sin menoscabo del aspecto comercial que le es característico».

[28]Aquí el link para las bases del concurso de gestión cultural de la Dafo: http://dafo.cultura.pe/wp-content/uploads/2016/04/Bases-2016-Concurso-de-Gestion-Cultural-para-el-Cine-y-el-Audiovisual_12-de-abril.pdf

[29]Como ejemplo de esa enrome filmografía de la que no se da cuenta en las estadísticas de producción cinematográfica, en su anuario estadístico, el Imcine reporta que en 2014 se produjeron 45 películas documentales. Sin embargo en una primera etapa de catalogación, los Documentalistas Mexicanos en Red (DocRed), contabilizaron para ese mismo año 52

documentales tan sólo en el estado de Jalisco, de los cuales sólo uno de ellos aparece en los anuarios estadísticos de Imcine.

Notas:

[1]Doctora en filosofía por la Universidad del País Vasco. Profesora asociada de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia en Medellín, Colombia.

[2]Doctor en comunicación, estudios Culturales y música poe Macquarie University (Sidney, Australia). Profesor asistente de la Facultad de Comunicación y Lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá, Colombia.

[3]Magister en Asentamientos Humanos y Medio Ambiente de la Universidad Católica de Chile. Profesora de cátedra de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia y del Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid en Medellín, Colombia.

[4]Marta Rodríguez y Jorge Silva son dos de las figuras de más peso en el documental indígena en Colombia. Son los primeros en propiciar una apropiación activa de los indígenas con el cine, en 1980. En ese año, Rodríguez y Silva, emprenden un proceso de producción a instancias del CRIC (Consejo Regional Indígena del Cauca), que da origen a la película *La voz de los*

sobrevivientes (1980). Con esta película, los indígenas caucanos se presentaron ante el tribunal Russell para testimoniar la violación a los derechos humanos durante el gobierno del presidente Julio César Turbay Ayala, entre 1978 y 1982 (Mateus, 2012, 97). Angélica Mateus señala que *La voz de los sobrevivientes* es la primera en una serie de películas que dio forma al periodo que ella designa como de autorrepresentación, aquel en el que la producción cinematográfica indígena se empezó a gestar desde los mismos pueblos indígenas (2012, 97).

La producción cinematográfica de estos dos realizadores se ha caracterizado por su corte social y político. Algunas de sus películas más importantes son *Testigos de un Etnocidio: Memorias de Resistencia* (Rodríguez, 2011), *Nunca Más* (Rodríguez, 2001), *La Hoja Sagrada* (Rodríguez, 2001), *Los hijos del trueno* (Rodríguez, 1998), *Chircales* (Rodríguez y Silva, 1966/1972).

[5]La obra indígena de Gómez en Colombia asciende a tres producciones y fue realizada en conjunto con algunos indígenas nasa de Tierradentro y colaboradores externos : *Ñanz* (2013), fue codirigida con Geodiel Chindicué, *Jiisa weçe: raíz del*

conocimiento (2010), fue codirigida con Chindicué, Rosaura Villanueva, Gisela Finscue, Naomi Mizogushi, Inocencio Ramos, Roseli Finscue, Pío Quinto Oteca y Rossana Fuentes, y Robert *Gachetá: Caudal de un pueblo* (2009), fue codirigida con Inocencio Ramos.

[6]Alberto Muenala (Otavalo, Ecuador, 1959) se involucró en movimientos artísticos de Otavalo desde muy joven. Apoyado por su padre e influenciado por las películas de Jorge Sanjinés, decide dedicarse al cine. Estudió en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Autónoma de México (UNAM). En 1985 creó en Ecuador la Corporación Rupai, dedicada a impulsar proyectos educativos, comunicacionales y culturales. Algunas de sus producciones audiovisuales son *Tiempos de tempestad* (1983), *Yapallag* (1989), *Ay, Taquicgu* (1990), *Allapamanta, Kawsaymanta; Katarisun* (*Por la tierra, por la vida, levantémonos*) (1992), *Mashikuna* (*Compañeros*) (1992). En los últimos años ha estado trabajando en la preproducción, escritura y filmación de «Killa Ñawpamukun (Antes que salga la luna)», que en la actualidad se encuentra en proceso de edición.

[7]Amaru Cholango (Quinchucajas, Ecuador. 1951) estudió

matemáticas y geología en la Universidad Central del Ecuador. Luego estudió pintura en Londres durante un corto periodo y decidió completar su formación artística de manera autodidacta mientras vivió en Suiza, Holanda, Francia y Alemania. En este último país trabaja como profesor de arte y ha desarrollado su carrera artística hasta la actualidad. Entre sus obras más importantes están *Las carabelas de Colón todavía navegan en tierra* (1994) y *Papa Chaucha* (2009).

[8]Pablo Mora (Bogotá, Colombia. 1957) es un antropólogo y realizador audiovisual colombiano. Tiene un máster en antropología de la Universidad de los Andes. Ha desarrollado investigaciones sobre medios de comunicación, identidades culturales, arte popular, conflictos interétnicos, narrativas populares y sensibilidades juveniles. Ha publicado libros y artículos sobre temas antropológicos (entre otros, *Historia y culturas populares en Boyacá*, 1989; *Para mirarnos mejor: Quinientos años después del descubrimiento*, 1992; *Arte y etnografía*, 2007; *Poéticas de la resistencia*, 2015). Ha escrito, dirigido y realizado series y programas de radio y televisión para Inravisión, Ministerio de Cultura, Universidad Javeriana-Programa Itinerario, Igeldo Comunicaciones-España, Plan Nacional de Rehabilitación, Instituto Colombiano de

Antropología, Fundación Social, Discovery Channel, Telecom, WWF, Fundación Avina Colombia. Ha sido profesor de radio, cine documental y antropología visual en las universidades Nacional de Colombia, de los Andes, Javeriana, Surcolombiana de Neiva, del Magdalena y Externado de Colombia. Sus trabajos documentales le han valido premios y distinciones nacionales e internacionales. Entre los más destacados están *Crónica de un baile de muñeco* (2001) y *Sey Arimaku* (*La otra oscuridad*) (2013). Desde mediados de la década pasada ha trabajado como asesor de comunicaciones de la organización indígena Gonawindúa Tayrona de la Sierra Nevada de Santa Marta y ha colaborado en la edición y la traducción de muchos documentales realizados por colectivos indígenas de la sierra. También ayudó a crear la Muestra de Cine Indígena Daupará, ha sido socio de la Fundación Avina-Colombia y miembro y director de la Corporación Alados, que congrega a los documentalistas de Colombia. Fue director de la Muestra Internacional Documental de Bogotá (Midbo) hasta 2016.

[9]Pablo Mora (2015) hace el siguiente recuento descriptivo de la producción audiovisual indígena reciente en Colombia: mitos recreados (El origen del pueblo Tikuna), leyendas ficcionadas (Supayá, el diablo bueno), versiones históricas (Nabusímake:

memorias de una independencia), rituales puestos en escena documentalmente (Saakhelu), relatos de ficción (Majayut), diarios contados (Mu Drúa), diarios de viaje (El viaje de Zenufaná a Finzenú), rutas ancestrales (Camino viejo), sueños premonitorios (Ñanz), viajes de conocimiento interior (Toma de yoco en Yachaicury), documentales conmemorativos (Wounmainkat), denuncias de asesinatos (Rober de Jesús Guachetá: caudal de un pueblo), tradiciones orales (Nuestras tradiciones, la comunidad indígena de la 18), espacios sagrados (Mama Cocha), carnavales (Kalusturinda), riquezas culturales (Cultura propia), talleres (Mujeres indígenas y otras formas de sabiduría), videos educativos (Creación del mundo y origen de la música), detrás de cámaras (Tiempo malo), mensajes de alerta (Palabras Mayores), relatos subjetivos de víctimas del conflicto armado (Viaje a Kankuamia), entre muchos otros.

[10]La comunidad wiwa así como las otras que integraban el colectivo Zhignoseshi no han querido hasta ahora subir sus producciones audiovisuales a Internet por miedo a que sean utilizadas por personas ajenas a las comunidades para su beneficio económico o por personas que les puedan hacer daño. Sólo hay disponible un tráiler de *Ushui* en este enlace: [https://www.youtube.com/watch?v=32qZgbbBlug]

[11]*Palabras mayores* es una serie de programas de televisión producida a finales de la década pasada por las comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta con el apoyo del Ministerio de Cultura de Colombia. Las autoridades indígenas de los koguis, arhuacos, wiwas y kankuamos, convencidas de que el país se está aproximando a un punto de no retorno, sacrificaron su ancestral silencio para enviar una fuerte voz de alerta. Los mamos (líderes espirituales) de estos pueblos hablan a la cámara y explican cómo una depredación masiva amenaza con destruir la base material de la vida humana: el agua, el aire, la tierra, la flora y la fauna.

[12]Las comunidades indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta se refieren a las personas no indígenas como «hermanos menores», parientes cercanos que no han alcanzado todavía el conocimiento necesario para vivir en armonía con el medio ambiente y los demás. Ellos se consideran a sí mismos como «hermanos mayores», aquellos que tienen la responsabilidad de mantener el equilibrio del universo. Cuando hay huracanes, sequías o hambrunas alrededor del mundo, se dice que son a causa de un fallo humano.

[13]Telecaribe es un canal regional con cubrimiento en la mayor

parte de la costa del Caribe de Colombia. Surgió a partir de un canal ilegal creado en la ciudad de Valledupar. El gobierno de Colombia intentó clausurarlo pero los propietarios iniciales del canal, apoyados por políticos de la región, lo defendieron y terminaron propiciando la creación de canales regionales en todo el país. Telecaribe ha enfocado su programación en expresiones culturales de la costa, en particular la música, pero en sus tres décadas de existencia ha sufrido la influencia de los grupos políticos de la región, muy conservadores y sobre los que existen acusaciones de corrupción.

[14]Abya Yala es el nombre dado al continente americano por el pueblo kuna de Panamá y Colombia antes de la llegada de Cristóbal Colón y los europeos. En idioma kuna, traduce «tierra en madurez plena» o «tierra de la sangre vital». El término ha vuelto a utilizarse en particular tras el quinto centenario de la llegada de los españoles al Nuevo Mundo.

Notas:

[1]Maestro Alfonso Díaz Tovar, IIA-UNAM / Colectivo Reco.

[2]Doctora Lilian Paola Ovalle, IIC-Museo UABC / Colectivo Reco.

[3]Colectivo integrado por investigadores, académicos y artistas dedicados a los procesos de acompañamiento, visibilización y recuerdo del fenómeno de la desaparición forzada en México. Inició en la ciudad de Tijuana, Baja California, en 2013 y recibe el nombre de Reco por la abreviatura de tres procesos de la memoria que consideramos de suma relevancia en el ejercicio de sanación social: recordar, reconstruir, reconciliar.

[4]Este apartado está basado en secciones del texto: Alfonso Díaz y Paola Ovalle (2014). «El cine documental. Materia y sustento de memorias subalternas». *Anuario Ininco*, vol. 26, pp. 279-311.

[5]Material fílmico editado por la hija del cineasta Salvador Toscano, Carmen Toscano en el año 1950.

[6]Desde la noción de la memoria colectiva, el discurso de la Historia se distingue de manera clara del emanado del recuerdo

social, no sólo por sus contenidos cercanos a intereses específicos, sino por la forma en que se confecciona: con datos y sucesos fríos, con fechas y personajes extraordinarios, alejados de los significados emanados de colectivos y cercanos a las personas que llevan a cabo el ejercicio de recordar. Se escribe por única vez con la inicial en letra mayúsculas para hacer la precisión de su lógica discursiva: enarbolar las grandes narraciones, verdaderas, unívocas e incuestionables en tanto constituyen pilares fundamentales –fundantes– en la construcción del pasado heroico de una nación.

[7]En este caso el uso de la "x" se usa de la misma manera como lo hacen las familias de los desaparecidxs, como una postura política y como una estrategia comunicativa de inclusión sobre el género de las personas de las que se habla.

[8]Práctica común de atribuir a las personas actividades criminales o clandestinas, que asume de antemano que eran delincuentes y lo que les pasa es consecuencia de esos actos.

[9]Técnica audiovisual para generar una animación con una sucesión de miles de imágenes fijas hechas de objetos estáticos, los cuales son reacomodados en cada foto, lo que da la percepción de movimiento.

Notas:

[1]Doctor en filosofía y letras con mención en teoría e historia de las artes. Universidad de Buenos Aires, Conicet.

[2]Nos hemos explayado sobre múltiples aspectos discursivos, estéticos y políticos de este tipo de documental en Piedras (2014). En el mencionado libro, se justifica la pertinencia de la noción de «documental en primera persona», frente a otras formulaciones como «documental subjetivo» o «documental performativo».

[3]Movimiento de Izquierda Revolucionaria. Fue una agrupación marxista-leninista que se sumó a la confluencia de fuerzas políticas que, por medio de la Unidad Popular, llevó a Salvador Allende al poder en 1970.

[4]Véase la entrevista personal a María Inés Roqué en Piedras (2012a).

[5]Se expone una versión ampliada de estos cuatro momentos en Piedras (2016a).

[6]Véase Piedras (2012b).

[7]En esta línea pueden situarse películas como *Reflexiones de un salvaje* (Gerardo Vallejo, 1978), *Diario inacabado* (Marilú Mallet, 1982), *Cuarentena, exilio y regreso* (Carlos Echeverría, 1983), *Acta general de Chile* (Miguel Littin, 1986), *Boulevard del crepúsculo* (Edgardo Cozarinsky, 1992) y *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997), entre otras.

[8]Véanse, entre otros, *Urry* (2011) y *Adey* (2010).

[9]*Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino, 2006), *Secretos de lucha* (Maiana Bidegain, 2007), *El telón de azúcar* (Camila Guzmán Urzúa, 2007), *Familia tipo* (Cecilia Priego, 2009), *Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010), *Os Dias Com Ele* (Maria Clara Escobar, 2013) y *El padre* (Mariana Arruti, 2016), entre otras.

[10]Para un análisis comparado sobre *Hija* y *Familia tipo* en relación con el problema de la movilidad, el tópico del viaje y los códigos genéricos de la *road movie* véase (Lie y Piedras, 2014).

[11]Para un análisis exhaustivo de este film, véase Piedras (2016b).

Notas:

[1]Antropóloga y documentalista interesada en la imagen y los medios de comunicación audiovisuales. Se desempeña como profesora en el área de documental de la Escuela de Cine y TV de la Universidad Nacional de Colombia y de la Universidad de los Andes. Realizó estudios de maestría en antropología visual en Goldsmiths College, Londres y se especializó en fotografía en Central Saint Martins, también en Londres. Además de su labor docente, desarrolla proyectos fotográficos y documentales independientes.

[2]En Suramérica éste parece ser el caso de producciones nacionales de países que entraron en un periodo de posdictadura, como Brasil, Argentina y Chile. Para ampliar el caso latinoamericano ver: Valenzuela, 2011.

[3]La dictadura en Paraguay se prolongó durante casi 35 años (1954-1989). Alfredo Stroessner llegó al poder como jefe militar del Partido Colorado tras un golpe de Estado el 11 de julio de 1954. Su gobierno se caracterizó por la represión contra la disidencia y por la corrupción. Fue abierta la persecución a

personas acusadas de ser homosexuales y dejó un legado de homofobia que aún perdura. En la madrugada, entre el 2 y 3 de febrero de 1989, conocida como «La Noche de la Candelaria», un grupo de las fuerzas armadas dirigido por el general Andrés Rodríguez se sublevó en contra del entonces presidente Stroessner. Poco después del golpe, Rodríguez convocó a elecciones generales. Stroessner se exilió en Brasil, donde murió en 2006.

[4]El régimen militar en Chile se inició con el golpe de Estado de Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973, que derrocó al gobierno del presidente Salvado Allende, y se prolongó hasta el 11 de marzo de 1990. Durante este periodo Pinochet asumió la presidencia de la Junta Militar. En 1978 el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), fundado en la década de los sesenta con el apoyo de Cuba, lanzó la «Operación Retorno», que implicó la entrada clandestina de los exiliados con el fin de conformar y fortalecer grupos de resistencia contra la dictadura. Muchos de los militantes que regresaron fueron asesinados o encarcelados. En 1986 el mir se dividió en dos facciones: una militar y otra política; ambas se disolvieron en 1990. Gracias al plebiscito celebrado en 1988, el año siguiente se celebraron elecciones democráticas. La dictadura militar acabó con la

entrega de mando de Augusto Pinochet al nuevo presidente, Patricio Aylwin, y se inició un periodo de transición a la democracia.

[5]Al inicio del documental podemos ver las imágenes de las protestas sociales en las que participaron los padres de la directora de jóvenes. En Brasil, tras un golpe de Estado, en 1964 se instaura un régimen militar de excepción que duraría oficialmente hasta 1985. El régimen tuvo cinco presidentes que, aunque civiles, eran oficiales generales en reserva. Durante esos años se suspendieron cada vez más los derechos y libertades individuales. «Años de Plomo» es el nombre que se le dio al periodo más represivo de la dictadura militar de Brasil, que inició en 1968 y se prolongó hasta 1974. En 1968 se presentaron protestas multitudinarias de estudiantes y, en general, de la población civil contra el régimen que fueron violentamente reprimidas, como vemos en el documental. La guerrilla Araguaia, a la que estuvieron a punto de ingresar los padres de Petra Costa, fue un movimiento armado rural que luchó contra la dictadura militar y que estuvo activo entre 1967 y 1974 en la región del río Araguaia. Sus integrantes fueron víctimas de ejecuciones extrajudiciales y desapariciones forzadas; también lo fue la población civil que habitaba la zona.

En las elecciones de 1976 la oposición tuvo un número creciente de votos, lo que llevó a una apertura política gradual. La democracia fue oficialmente restablecida en 1988 al promulgarse la actual Constitución Federal.

[6]Es el caso, por ejemplo, de la película *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de la recientemente fallecida directora Chantal Akerman, en la que se visibilizan acciones cotidianas femeninas, como cocinar y arreglar la casa, retratadas en tiempo casi real.

[7]Ejemplo de ello son los trabajos pioneros de los años setenta en Estados Unidos como *Nostalgia*, de Hollis Frampton (1971), *Film Portrait*, de Jerome Hill (1972) o *Scenes from under Chilhood*, de Stan Brakhage (1970).

[8]Para una discusión sobre la relación entre el cine de vanguardia y el documental ver Cuevas, 2005. En el caso de Suramérica hay ejemplos interesantes como: *Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut y *33*, de Kiko Goifman, producciones brasileras de 2001. En Argentina: *La televisión y yo*, de Andrés di Tella, 2002, y *Los rubios*, de Albertina Carri, 2003. En Chile: *Un lugar en el cielo*, 2003 de Alejandra Carmona, y *Calle Santa Fe*, 2007, de Carmen Castillo. Para ampliar el caso

latinoamericano ver: Valenzuela, 2011.

[9]Los trabajos que aquí se analizan son dirigidos todos por mujeres, lo cual es interesante si pensamos en la propuesta de hacer público el ámbito privado y en cómo se insertan en esta tradición que del cine feminista que hemos señalado y que visibiliza las historias íntimas. Un análisis detenido de los elementos que estas producciones pueden compartir por ser trabajos dirigidos por mujeres se sale de los objetivos y límites de extensión de este trabajo, pero queda planteado como un tema interesante a abordar en futuros análisis.

[10]Este es el caso del documental *Stories We Tell* (2012), de la directora canadiense Sarah Polley, en el que revisa la historia de su madre y crea un álbum familiar falso usando una cámara de Súper 8. Su obra es una reflexión sobre la manera en la que construimos la historia y hacemos del pasado una narración coherente.

[11]El subrayado es mío.

[12]Vale la pena aclarar que la fotografía de esta película es de Carlos Vásquez. Aquí hago referencia al efecto que se genera al acompañar las imágenes con la voz de la directora.

[13]Hay que aclarar que la fotografía de la película está acreditada a varias personas; las principales son Janice D'Avila, Will Etchebehere y Miguel Vassy. Petra Costa aparece sólo dentro de una larga lista de fotografía adicional.

Notas:

[1]Doutora em Antropologia. Professora do Instituto de Humanidades da Universidade Internacional da Integração da Lusofonia Afro-Brasileira.

[2]A entrevista completa de Vincent Carelli pode ser encontrada aqui.

[3]http://www.videonasaldeias.org.br/2009/index.php

[4]http://www.isuma.tv/a-arca-dos-zoé-dvcam-pt

[5]Waiãpi é o nome utilizado para designar os índios falantes desta língua Tupi que vivem na região delimitada pelos rios Oiapoque, Jari e Araguari no estado do Amapá, no norte do Brasil (Instituto Socioambiental).

[6]Os Zo'é se localizam no norte do estado do Pará e procuram manter-se afastados tanto dos povos indígenas vizinhos, que consideram inimigos, como dos brancos (Instituto Socioambiental).

[7]O período de ditadura militar no Brasil se estendeu de 1964 a

1985. Durante este período foram presidentes do país: Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco (1964-1967); General Artur da Costa e Silva (1967-1969); General Emílio Garrastazu Médici (1969-1974); General Ernesto Geisel (1974-1979); General João Baptista Figueiredo (1979-1983).

[8]A ditadura militar brasileira, de caráter autoritário e nacionalista, combateu seus opositores por meio da censura, da repressão e do uso da tortura.

[9]Entre essas políticas, destaca-se o Plano de Integração Nacional que, entre outras obras, estabeleceu a construção de uma extensa malha rodoviária da qual se destacou a rodovia Transamazônica e com ela a decorrente relocalização de 29 grupos indígenas diferentes. Planos como este, caracterizam o período conhecido como o do "milagre econômico", durante o qual os militares desenvolveram uma política econômica que visava melhorias nas condições para o investimento do capital estrangeiro no país de modo a acumular suficiente capital para promover o desenvolvimento econômico nacional.

[10]O Centro Ecumênico de Documentação e Informação, ligado inicialmente ao Centro Evangélico de Informação, foi o responsável por publicar, a partir da década de 1980, a série

Aconteceu – Povos Indígenas no Brasil. Por meio desta, antropólogos e voluntários elaboravam um levantamento sistemático e atualizado sobre os povos indígenas existentes no Brasil, compilando informações sobre sua localização, população, situação jurídica e projetos de infraestrutura. Posteriormente, a entidade se transformou no Instituto Socioambiental (www.socioambiental.org).

[11]http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php

[12]Exemplos: Shomôtsi. 2001. Dir. Wewito Pyãko. Das crianças Ikpeng para o mundo. 2001. Dir. Kumaré, Karané ikpeng. Um dia na aldeia. 2003. Dir. Sanapyty e Wamé Atroari.

[13]http://www.videonasaldeias.org.br/2009/video.php?c=87

Notas:

[1]La maestra Afra Citlalli Mejía Lara es doctoranda del programa de Ciencias antropológicas de la Universidad Autónoma de México, campus Iztapalapa; cuenta con maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) y Máster en Documental de Creación por la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Es profesora del Departamento de Estudios Socioculturales del iteso y de la licenciatura de historia del arte de la Universidad de Guadalajara; es realizadora de documental y miembro de los Documentalistas Mexicanos en Red (DocRed) así como de la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (RevLat).

[2]Itzmalin Arturo Benítez González cursó la maestría en gestión y desarrollo cultural, participa con la asociación Documentalistas Mexicanos en Red (DocRed), ha realizado exhibiciones de documentales jaliscienses en Ecuador y Perú. Es miembro del colectivo Cafeteros quienes coordinan los proyectos El Faro Cultural y Café con Letras, apoyados por fondos públicos como Fonca y CECA.

[3]Sitio web del Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente: Contra el Silencio Todas las Voces: http://www.contraelsilencio.org/ (Consultado el 1 de febrero de 2017).

[4]Cristian Calónico, entrevista realizada por Afra Citlalli Mejía Lara e Itzmalin Benítez, el 10 de marzo de 2017 en Ciudad de México y en Guadalajara, Jalisco, México. La entrevista íntegra de Cristian Calónico puede consultarse en el siguiente link: https://vimeo.com/231173667

[5]Cristian Calónico, entrevista.

[6]Cristian Calónico, entrevista.

[7]La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), es la universidad pública más grande del país.

[8]Cristian Calónico, entrevista.

[9]Cristian Calónico, entrevista.

[10]En el año de 2001, la muestra de Cine Mexicano de Guadalajara se transformó en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara (FICG), cuya página de internet se puede consultar en el siguiente link: http://www.ficg.mx/

[11]Sitio web del Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos de Argentina: http://www.imd.org.ar/ (Consultado el 10 de marzo de 2017).

[12]Cristian Calónico, entrevista.

[13]Cristian Calónico, entrevista.

[14]Cristian Calónico, entrevista.

[15]Sitio web de la Videoteca Iberoamericana del Cine y el Video Documental Independiente http://www.contraelsilencio.org/Videoteca-Introduccion.html (Consultado el 01 de febrero de 2017).

[16]El PRD se conformó con la alianza de diversos partidos de izquierda en México, por lo que su llegada al gobierno de Ciudad de México, la ciudad más poblada del país, se leía como una crítica al partido en el poder (el PRI), como un voto popular a la izquierda y como un importante cambio hacia la democratización del país.

[17]Al IEMS-DF se le suele asociar a Andrés Manuel López Obrador, puesto que sus planteles se inauguran durante su mandato como jefe de Ciudad de México. A Obrador también se le asocia

con la fundación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). López Obrador ha sido candidato a la presidencia de México en dos ocasiones y se le conoce tanto por su lucha en contra de la privatización del petróleo, como por su denuncia de los reiterados fraudes que se han cometido en su contra para impedir que sea presidente. En 2012, López Obrador renunció al Partido de la Revolución Democrática (PRD) para fundar luego el Movimiento Regeneración Nacional (Morena), del cual es presidente.

[18]Sitio web del Instituto Latinoamericano de la Comunicación educativa: http://www.ilce.edu.mx/ (Consultado el 11 de marzo de 2017).

[19]Sitio web de TeleSur: http://www.telesurtv.net/ (Consultado el 11 de marzo de 2017).

[20]Cristian Calónico, entrevista.

[21]Que corresponden a 1 350 dólares estadounidenses, aproximadamente.

[22]Cristian Calónico, entrevista.

[23]Link de las convocatorias para recibir donativos de Imcine:

http://www.imcine.gob.mx/estimulos-y-apoyos/lineamientos-para-otorgamiento-de-donativos (Consultado el 11 de marzo de 2017).

[24]50 000 dólares estadounidenses, aproximadamente.

[25]*Nosotros los nobles* fue una producción de Alazraki Films, distribuida por la Warner Bros., que costó 25 millones de pesos y recaudó más de 300 millones en taquilla. *No se aceptan devoluciones* es una película dirigida y protagonizada por el famoso actor de televisión Eugenio Derbez, costó unos 90 millones de pesos y recaudó más de 1 200 millones de pesos. Ambas son consideradas fenómenos impresionantemente exitosos del cine comercial mexicano contemporáneo.


editorialfoc